الألحان البيزنطيّة الثّمانية وعلاقتها بالمقامات العربيّة

(دراسة تحليليّة مقارنة)

إعداد

هبة سامي عباسي

المشرف

الدّكتور هيثم ياسين سكّريّة

قدّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير في

الفنون الموسيقية

كلية الدّراسات العليا

الجامعة الأردنيّة

كانون الأول، 2015

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرّسالة بعنوان

" الألحان البيزنطيّة الثّمانية وعلاقتها بالمقامات العربيّة"

(دراسة تحليليّة مقارنة)

وأُجيزت بتاريخ 2015/12/6 م

أعضاء لجنة المناقشة		**التوقيع**
- الدّكتور هيثم ياسين سكّريّة	مشرفًا	....
أستاذ مساعد / التّأليف والقيادة الموسيقيّة / الجامعة الأردنيّة		
- الدّكتور أيمن تيسير حسين	عضوًا	....
أستاذ مشارك / العلوم الموسيقيّة / الجامعة الأردنيّة		
- الدّكتور نضال محمود نصيرات	عضوًا	....
أستاذ مساعد / التّربية الموسيقيّة / الجامعة الأردنيّة		
- الدّكتور وائل حنّا حدّاد	عضوًا	....
أستاذ مشارك / الموسيقى العربية / جامعة اليرموك		

نموذج ترخيص

أنا الطالبة: هبة سامي سويلم عبّاسي أمنح الجامعة الأردنية و/ أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

الأحاديث النبويّة الشّريفة وعلاقتها بالمقامات الحريريّة (دراسة تحليلية مقارنة).

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليميـة والجامعـات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميـع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالب: هبة سامي عباسي

التوقيـــع:

التاريـــخ: ١٥/١٢/٢٠١٥م

إهداء

إلى كل الحب.. إلى رفقاء دربي

إلى من ساروا معي نحو الحلم.. خطوة بخطوة

بذرناه معاً.. وحصدناه معاً

وسنبقى معاً.. بإذن الله

زوجي العزيز سالم حبش وأبنائي الأحباء سمير، ديانا، و سند

الى من آثروني على نفسهم

إلى من علموني علم الحياة

الى والدي العزيز ووالدتي الغالية أطال الله في عمرهما

شكر وتقدير

في البدء أود أن أتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان للدكتور هيثم ياسين سكّريّة، مشرف الرّسالة على ما منحني إيّاه من الوقت والجهد والتّوجيه، كما أتقدّم بالشّكر والعرفان للجنة الكريمة المكوّنة من (الدكتور أيمن تيسير حسين، الدكتور نضال محمود نصيرات، الدكتور وائل حنا حداد) الّتي قامت بمراجعة ومناقشة الرّسالة ومساعدتي لإخراجها في أفضل صورة، كما أتقدّم بالشّكر لكل من ساعدني ودعمني لأنجز هذه الرّسالة، كما ويطيبُ لي أن أعترف لكلّ ذي فضلٍ بفضله وإبداء شكري وامتناني وعرفاني له، وأخص بالذّكر:

- السيّد حسام حدّاد.
- السّيدة فيروز البيايضة سكّرية.
- قدس الأب يوسف طنوس.
- الأكاديمية الاردنية للموسيقى "ممثلة بعميدها الدّكتور جورج أسعد".
- روضة الأهلية و المطران " ممثّلة بسعادة العين هيفاء النّجار".

الفهرس

الألحان البيزنطيّة الثّمانية وعلاقتها بالمقامات العربيّة
(دراسة تحليليّة مقارنة)

إعداد
هبة سامي عبّاسي
المشرف
الدّكتور هيثم ياسين سكّريّة

المُلخّص

هناك مقاربات و مفارقات بين الألحان البيزنطية الثمانية و المقامات العربية حيث هدفت الدّراسة إلى تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين هذه الألحان البيزنطيّة والمقامات العربيّة، وتسليط الضّوء على النّقاط الرّئيسيّة المميّزة لكل نوع من الألحان البيزنطيّة ،وتدوين بعض نماذج من الألحان البيزنطيّة، تدوينًا موسيقيًا غربيًا والعمل على تحليلها؛ لبيان تراكيب الأجناس في التّأليف الموسيقي البيزنطي.

تناولت الدّراسة توضيحًا عامًا للكومات في الألحان البيزنطيّة وما يقابلها من الكومات في سلالم الموسيقى العربيّة، وأبعاد سلالم الألحان البيزنطيّة، وقيمها الزّمنيّة، ومفاتيحها الموسيقيّة، وعلامات وزنها، وأسماء نغماتها، وعليه قامت الباحثة بتحليل السّلالم الموسيقيّة للألحان البيزنطية وما يقابلها من سلالم مقامات الموسيقى العربية. وتحليل كل لحن من الألحان البيزنطيّة الثّمانية.

وتوصّلت الدّراسة إلى النّتائج التّالية:

- تكون نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة ثابتة، صعودًا وهبوطًا، الأمر المختلف عن الموسيقى العربيّة، حيث يوجد فروق بنسبة الدّرجة المخفّضة، صعودًا وهبوطًا، الّذي يشكّل فارق مميز في طرق أداء المتمرّسين في الألحان البيزنطيّة عن المتمرّسين في أداء الألحان العربيّة.
- تستخدم أجناس المقامات العربيّة في الألحان البيزنطيّة كأجناس رئيسيّة وتحوّلات.
- العلاقة بين الألحان البيزنطية الأربعة الرّئيسيّة والألحان الأربعة الشّقيقة، هي أنّ الألحان الشّقيقة تقل بمقدار غمّاز" خمّاس" عن قرار الألحان الرّئيسيّة، أمّا قرار الألحان الكنسيّة البيزنطيّة المستعملة اليوم فيختلف في أحوال كثيرة، حيث أنّ تقسيم الألحان إلى أصليّة وشقيقة قد أصبح اليوم غير واقعي وفقد الكثير من معناه الأوّل، وأصبح القرار

الواحد قرارًا لثلاثة ألحان أحيانًا وفقد اللّحن الشّقيق، في بعض الحالات، كل صلة بلحنه الأصلي.

- لقد توصّلت الباحثة أنّ سلّم مقام اللّحن الرّابع بحسب التدوين الأصلي هو سلّم غريب عن المقامات العربيّة، ونظرًا لصعوبة أداءه وغرابة هذا السُّلم فقد توارثته الأجيال بما يتشابه مع مقام الهزام.
- كما و توصي الباحثة بعمل دراسة مقارنة ما بين الألحان البيزنطيّة والألحان السّريانيّة، ودراسة أخرى تبيّن المقاربات والمفارقات بين الألحان البيزنطيّة والألحان القبطيّة، لما تحتويه هذه الألحان من تشابهات وغنى موسيقي رائع.

الفصل الأول

مشكلة الدراسة و أهميتها

الفصل الأوّل

مشكلة الدّراسة وأهمّيتها

1-1 مقدمة الدراسة

نتناول الحديث في أي لغة عن طريق الجملة، والحروف الهجائيّة هي المكوّنة لكلمات الجملة. كذلك الموسيقى لغة نتحدّث بها عن طريق الألحان أي الجملة اللّحنيّة والنّغمات هي الحروف المكوّنة لهذه الألحان. (عبد العظيم، 1992: المقدّمة).

قال إخوان الصفاء: "ولما كانت الأفلاك دائرات، والكواكب والنّجوم متحرّكات، وجب أن يكون لها أصوات ونغمات ونظام. كما وجب أن تكون حركتها منفصلة، وأصواتها متصلة، واقسامها معتدلة، ونغماتها لذيذة، وألحانها بديعة، ومقالتها تسبيحًا وتقديسًا وتكبيرًا وتهليلًا تفرح بها نفوس المستمتعين بها". (إخوان الصّفاء[1]، 1999 : 75-76).

" لقد كانت الموسيقى على أوثق صلة بالدّين" (فارمر، 1989 : 32)، فالموسيقى والألحان موجودة في نظام الكون. فيها الصّلاة واللّذة، وفيها نظام قويم وجوهر صافٍ. وقد ربط إخوان الصّفاء جمال الموسيقى بالدّين، لشدّة تآلفها وجمالها. وقد اعتمدت الديانتان المسيحية والإسلامية الموسيقى لتمجيد الرّب، كل ديانة بحسب طريقتها، وحسب لغتها الأم، وحسب تأثيرها بالنّغمات والألحان الموروثة الّتي أعقدنا عليها، لجعل هذه الألحان باقية وراسخة في نفوس المؤمنين مرتجلة أم مكتوبة مؤلّفة. (شبّير، 2014 : 317).

---

[1]إخوان الصفا وخلان الوفا هم جماعة من فلاسفة المسلمين من أهل القرن الثالث الهجري والعاشر الميلادي بالبصرة اتحدوا على أن يوفقوا بين العقائد الإسلامية والحقائق الفلسفية المعروفة في ذلك العهد فكتبوا في ذلك خمسين مقالة سموها "تحف إخوان الصفا". وهنالك كتاب آخر ألفه الحكيم المجريطي القرطبي المتوفى سنة 395هـ وضعه على نمط تحفة إخوان الصفا وسماه "رسائل إخوان الصفا."
https://ar.wikipedia.org/wiki/ إخوان الصفاء

التّرتيل لا يقتصر على ديانةٍ دون أخرى " فالتّرتيل معناه تنسيق الشّيء، والثّغر المرتّل معناه الفم الحسن المتنضد. وترتيل الكلام معناه أمهل فيه وأحسن تأليفه، وهو يرتّل في كلامة. (الفراهيدي، الجزء 8 : 113).

لا بد هنا الإشارة الى اللّحن السّرياني و ارتباطه باللحن البيزنطي، فاللحن السرياني قديم العهد، يعود تاريخه إلى ما قبل المسيحيّة. وكان هذا اللّحن مقترنًا بالظّروف الحياتيّة، مرافقًا بمواضيعه مراحل الحياة الّتي عاشها الأقدمون من السّريان. وقد اقترنت هذه الموسيقى بالنّصوص الدّينيّة، وذلك بعد قدوم السّيد المسيح. إذًا هي في الأصل ألحان تراثيّة، مبنيّة على أساس اللّحن بخمس (5)، أو أربع (4)، أو ثلاث (3) درجات لحنيّة، تتبع الحركة المتّصلة بنظمها. (شبّير 2014 : 329).

أدت خلافات بين كيرلس الأول بطريرك الإسكندرية ونسطور بطريرك القسطنطينية إلى حرمان الأخير كنسيا في مجمع أفسس الأول سنة 431 وتم اعتبار تعاليمه هرطقة فانقسم السريان بين مذهبي كيرلس ونسطور، وأدى دعم البيزنطيين لكيرلس واضطهادهم للنساطرة إلى هجرة هؤلاء إلى الإمبراطورية الساسانية وخصوصا إلى أربيل وقطسيفون كما قام الساسانيون بدورهم باضطهاد الموالين للبيزنطيين فانتقلوا إلى غرب الفرات، فانقسم السريان منذ ذلك الحين إلى مشارقة" نساطرة "نسبة إلى نسطور، ومغاربة "يعاقبة" نسبة إلى يعقوب البرادعي، كما أدت الخلافات اللاحقة في مجمع خلقيدونية إلى انشقاق الكنائس الأرثوذكسية المشرقية عن الكنائس الغربية الأرثوذكسية الشرقية والكاثوليكية لاحقا، وسمّي السّريان الذين تبعوا الإمبراطور البيزنطي وانشقوا عن الكنيسة السريانية بالملكيين نسبة إلى كلمة ملكايا بالسريانية والتي تعني "أتباع الملك"، ومنهم الروم الأرثوذكس والكاثوليك الذين اندمجوا بالثقافة اليونانية وأصبحوا لاحقا يعرفون بالروم الأرثوذكس.

إنّ الموسيقى البيزنطية اصطلاحاً هي الموسيقى الكنسية الطقسية التقليدية التي تستخدم من قبل طائفة الروم الأرثوذكس والروم الكاثوليك، يستعمل هذا النظام الموسيقي في الكنائس الأرثوذكسية و الكاثوليكية في المشرق العربي و اليونان و بعض مناطق أوروبا الشرقية و قبرص و أفريقيا، و كذلك يستعمل في دول الاغتراب في القارة الأمريكية و الأسترالية في الكنائس التي تتبع للكرسي الإنطاكي أو للكنيسة اليونانية. (فتالي، الحياة الموسيقيّة : 30).

يدعى هذا النظام الموسيقي "البيزنطي" الذي قد يبدو لأول وهلة أنه يشير إلى الحضارة البيزنطية (حضارة الروم الشرقية) و قد أخذت اسمها من اسم المدينة "بيزنطة" و هي المدينة التي شيدت مكانها مدينة القسطنطينية. لكن الواقع أن هذا الاصطلاح لا يشير بأي شكل من الأشكال إلى موسيقى إمبراطورية روما الشرقية بل يشير اصطلاحاً إلى الموسيقى الكنسية المستعملة في الكنائس الشرقية، هذا بالإضافة إلى أنه كان لغير اليونان من أبناء دول الشرق و أبناء سورية على الخصوص دور هام جداً في وضع أسس و تطوير هذا النظام الموسيقي. (فتالي، 2007م، مقالة في مجلّة الحياة الموسيقيّة، العدد 45).

هناك العديد من الجوقات التي تقوم بالغناء البيزنطي في الوطن العربي، تتكون تلك الجوقات من مرددين يقومون بغناء المقامات العربية، وكثير منهم في الغالب غير متخصصين في الموسيقى بشكل أكاديمي، وبالرغم من ذلك فإنهم يتقنون أداء المقامات العربية من خلال الغناء البيزنطي، وكثيرًا ما يكون هناك خلط في تمييز الألحان البيزنطيّة والمقامات العربيّة، الأمر الّذي استوقف الباحثة لتناول هذا الموضوع للدّراسة بحيث تسعى الباحثة لتوضيح المقاربات والمفارقات السّلميّة بين هذه الألحان والمقامات.

1-2 مشكلة الدراسة و أهميتها:

1-2-1 مشكلة الدّراسة

لاحظت الباحثة من خلال خبرتها في مجال غناء الألحان البيزنطيّة وجود مقاربات ومفارقات بين الألحان البيزنطيّة الثّمانية والمقامات العربيّة، الأمر الّذي استدعى الباحثة لإجراء هذه الدّراسة وعمل تحليل شامل للألحان البيزنطيّة ومقارنتها مع المقامات العربيّة.

1-2-2 أهميّة الدّراسة

أ- الأهميّة النّظريّة: تكمن أهمّية هذه الدّراسة في أنها تسلّط الضّوء على المفارقات والمقاربات السّلميّة للألحان الثّمانية البيزنطيّة والمقامات العربيّة.

- تدوين نماذج الألحان الثّمانية البيزنطيّة بالتدوين الموسيقي الغربي.
- تدوين نماذج الألحان الثّمانية البيزنطيّة بالتدوين الموسيقي العربي.

ب- الأهميّة التطبيقيّة: إذ من المتوقّع أن يستفيد من هذه الدّراسة الفئات الآتية:

- المرتلين في الجوقات الكنسيّة ذات الطّابع البيزنطي.
- الباحثين في المقاربات والمفارقات السّلميّة في الألحان الموسيقيّة العربيّة والشّرقيّة.
- الدّراسات النّاظرة لهذا النّوع من الدّراسة.

1-3 أهداف الدّراسة

تهدف هذه الدّراسة إلى:

1- مقارنة الألحان البيزنطيّة الثّمانية مع المقامات العربيّة واستنتاج المقاربات والمفارقات بين هذه الألحان والمقامات.

2- تسليط الضّوء على النّقاط الرّئيسيّة المميّزة لكل نوع من الألحان البيزنطيّة الثّمانية.

3- تدوين نماذج الألحان البيزنطيّة الثّمانية، تدوينًا موسيقيًا عالمياً والعمل على تحليلها؛ لبيان تراكيب الأجناس في التّأليف الموسيقي البيزنطي.

1-4 فرضيّات الدّراسة

تفترض الباحثة بأنّ الألحان البيزنطيّة والألحان العربيّة هي ألحانًا متشابهة، مع وجود اختلاف في تركيب المقامات ضمن اللحن الواحد، ووجود تحويلات وخصائص للكومات تميز الألحان البيزنطيّة عن الألحان العربيّة.

1-5 أسئلة الدّراسة

لتحقيق أهداف هذه الدّراسة وضعت الباحثة مجموعة من الأسئلة على النّحو التّالي:

1- هل يمكن إيجاد صيغة واضحة لمقاربة الألحان البيزنطيّة ونظيرها من المقامات العربيّة؟

2- من خلال التّقارب السّلمي بين الألحان الثّمانية البيزنطيّة الرّئيسيّة والمقامات العربيّة الرّئيسيّة هل نستطيع ربط الألحان البيزنطيّة بنظيرها من المقامات العربيّة؟

3- هل تشكّل المفارقات والمقاربات بين الألحان البيزنطيّة ونظيرها من المقامات العربيّة نقطة مفصليّة لمفارقة الألحان عن بعضها البعض؟

1-6 حدود الدّراسة

حدود بحثية، حيث تقتصر حدود هذه الدّراسة على الألحان البيزنطيّة الثّمانية والمقامات الموسيقية العربيّة.

1-7 منهج الدّراسة

إعتمدت هذه الدّراسة المنهج التحليلي المقارن كأداة للدّراسة حيث يهدف هذا المنهج إلى تحديد الوضع الحالي للألحان البيزنطيّة الثّمانية، ومن ثمّ العمل على وصفها، وبعبارة أخرى يسعى المنهج المتّبع إلى جمع البيانات لاختبار صحة الفرضيّات التي تصف الوضع الحالي للمقاربات والمفارقات للألحان البيزنطيّة الثّمانية والمقامات العربيّة والإجابة على الأسئلة المتصلة بذلك، مما يتطلّب أكثر من مجرّد عملية وصف الوضع القائم للأشياء، حيث يتطلّب اختيار أدوات مناسبة للبحث والتّأكد من صلاحيتها كذلك الحرص على الدّقة في تحليل البيانات والخروج منها بالاستنتاجات المناسبة والصّحيحة.(عدس، 1997).

1-8 مجتمع الدّراسة

يتكوّن مجتمع الدّراسة من الألحان البيزنطيّة والمقامات الموسيقية العربيّة.

1-9 عيّنة الدّراسة

الألحان الثمانية البيزنطيّة والمقامات الموسيقية العربيّة.

1-10 إجراءات الدّراسة

من أجل إنجاز البحث وتحقيق هدفه والإجابة عن الأسئلة والوصول إلى نتائج تحليلية، ستقوم الباحثة بما يلي:

1- مراجعة الأدب والدّراسات السّابقة المتعلّقة بموضوع البحث.

2- الاطلاع على بعض المناهج التحليليّة للألحان البيزنطيّة الثّمانية والمقامات الموسيقيّة العربيّة.

3- بيان مدى التّقارب والاختلاف بين الألحان البيزنطيّة الثّمانية والمقامات الموسيقيّة العربيّة.

4- الاستعانة بالمنهجيّات المذكورة أعلاه في وضع طريقة واضحة إن أمكن للتمييز بين الألحان البيزنطيّة الثّمانية والمقامات الموسيقيّة العربيّة.

5- الخروج بفائدة تحليلية تبين المقاربات السّلمية بين الألحان البيزنطيّة الثّمانية والمقامات الموسيقيّة العربيّة مع توضيح منهجيّة لتمييز المفارقات بين الألحان.

1-11 مبرّرات الدّراسة

هناك خلط قائم بين الألحان البيزنطيّة والمقامات العربيّة الرّئيسيّة حيث تعزي الباحثة أسباب هذا الخلط إلى وجود مقاربات كبيرة وأصول مشتركة بين الألحان البيزنطيّة الثّمانية الرّئيسيّة والمقامات العربيّة ، مع وجود مفارقات تقل في حجمها عن المقاربات السّلميّة بحيث يقل أثر هذه المفارقات بوجود الألحان الفرعيّة للألحان البيزنطيّة الرّئيسيّة والمقامات الفرعيّة للمقامات العربيّة.

1-12 مصطلحات الدّراسة

- **المقام:** هو عبارة عن سلم موسيقي أساسه ديوان كامل ذو ثمانية أصوات أضيف اليه ديوان كامل اخر مثله أصواته أعلى لتكون اجوبة للأول ولتتسع بذلك ناطقة المقام ويتفنن الملحن بحرية في كثرة الأصوات، وبين أصوات كل مقام ابعاد متنوعة من المسافات الصوتية مرتبة ترتيباً خاصاً بحسب طبيعة المقام ولونه اللحني، وبمعنى أوضح، إن

القامات تتميز ن بعضها بعضاً وتتغير الحانها بفعل تغيير المسافات التي بين أصواتها. (الحلو، 1958 : 71)

- **الكوما:** وتساوي 9/1 من البعد، الذي ينتج عنه الصوت الأول في الوتر المتذبذب. (الحلو،1958 : 66)
- **السّلم الموسيقي:** تتابع نغمي في ترتيب صاعد أو هابط لدرجة الصّوت من حيث الحدة والثقل. (رضا، 1994 : 9).
- **المقامات الرّئيسيّة في الموسيقى العربيّة:** وهم تسع مقامات:

  (الرّاست، البيات، السّيكاه، الصّبا، العجم، النّهوند، الحجاز ، الكرد، النوأثر)

  (موقع جوقة الأردن البيزنطيّة، قسم المقالات الموسيقيّة، علم المقامات الموسيقيّة).
- **الموسيقى الكنسيّة اليونانيّة**– وتدعى أيضًا بسالتكا– :أي التّرنيم الكنسي المنفرد الصّوت الواقع ضمن نطاق الألحان الثّمانية المستعملة في الكنيسة اليونانيّة. (هبي، 1964 : 6).
- **الأناشيد الكنسيّة البيزنطيّة:** وهي عديدة ومتنوّعة الانشاء والالهام، منها المنظور والمنثور ومنها المقتبس من العهد القديم أو من العهد الجديد أو من الشّعراء الكنسيّين، وقد أطلق عليها أسماء يونانيّة مختلفة بحسب موضوع إنشائها، أو موقعها في الخدمة الإلهيّة، أو الخورس، أو كلمات وردت أو ترددت فيها، أو زمان تلاوتها. (يازجي، 1990 : 121).
- **الموسيقى العربيّة:** علم له قواعده وأصوله وفروعه وتختص ببعض القواعد التي تبرز طابعها الشّرقي الجميل منها: البعد المتوسط (الشّرقي) وتقسيم الأبعاد إلى أرباع الدّرجات. (عبد العظيم، 1992؛ المقدّمة).
- **الأجناس في الموسيقى العربيّة:** تعتمد الموسيقى العربيّة في ألحانها على التتراكورد وهو لفظ يوناني معناه (أربعة نغمات) كما تعتمد الموسيقى العربيّة في ألحانها على الجنس وهو

تتابع أربع نغمات تتابعًا لحنيًا يحصر ثلاث أبعاد، ولكل جنس طابعه الخاص الّذي يتميّز به ويعرف بالهيئة اللحنيّة الّتي تشمل أصول التّأليف في الموسيقى العربيّة. (عبد العظيم ، 1992 : 14).

- **السّلم الرّجلي:** هو الديوان الطبيعي الذي يبرز الصوت البشري أبعاده بدون عناء، ولا تتجاوز أبعاده الكبيرة الطنيني ولا تقل عن البعد الصّغير. (يازجي، 1990 : 90).
- **السّلم الملّون:** هو الدّيوان الذي تتخلله أبعاد صغيرة (8–6–4 كومات) وأبعاده كبيره تزيد على الطّنيني (14 و16و20 كوما) وهي الّتي تميّزه عن سواه، وما هذا السّلم سوى تضييق الأبعاد الرّجليّة أو توسيعها. (يازجي، 1990 : 95).
- **السّلم الرّخيم:** هو الأوكتاكورد الّذي يستعمل في تركيبه بعدًا صغيرًا (6 كومات) وبعدين طنينيين متّصلين ببعضهما. (يازجي، 1990 : 101).
- **البعد الطّنيني أو الصّوتي:** هو مسافة الثّانية أي المسافة المحصورة بين نغمتين متتاليتين صعودًا أو هبوطًا. (عبد العظيم، 1992 : 5).
- **الأبعاد الطّبيعيّة في الموسيقى البيزنطيّة**، هي ثلاث أنواع:

أ– البعد الكبير: ويسمّى البعد الطّنيني، ويعبّر عنه برقم 12.

ب– البعد المتوسّط: ويعبّر عنه برقم 10.

ت– البعد الصّغير: ويعبّر عنه برقم 8. (يازجي، 1990 : 84).

الفصل الثاني

الإطار النظري و الدراسات السابقة

الفصل الثاني

الإطار النّظري والدّراسات السّابقة

2-1 الإطار النّظري

الموسيقى البيزنطية والموسيقى العربية.

2-1-1 الموسيقى البيزنطيّة

نبذة عن تاريخ الموسيقى البيزنطيّة

2-1-1-أ نبذة عن الموسيقى البيزنطيّة في العصر الأول (القرن الأول – القرن الرابع)

شاع فيه الانشاد البسيط والانشاد مع ردّة والانشاد المتناوب، كما شاعت فيه الكتابة الموسيقيّة الأبجديّة.

مما لا شك فيه أن المسيحيّن الأولين اتبعوا في طرق عبادتهم تقاليد اليهود، ولا عجب في ذلك لأن السيّد المسيح ورسله القديسين وتلاميذه الأولين هم من صلب الأمة اليهودية. فترنموا في مجامعهم بمزامير النبي[1] داود على الأسلوب المعروف في ذلك الوقت بالتنغيم البسيط Simple Psalmodie إلا أن نور الانجيل لم يكن لينحصر ضمن حدود الشعب العبري، فانتشر في بلاد الشرق الأدنى واليونان والبلاد الخاضعة لنفوذها الأدبي والثقافي. وتأثر المسيحيون

---

[1]**لمزامير** أو **مزامير داود** هي تسابيح لله، وأناشيد حمد وسجود وتمجيد له، وقد جاءت المزامير في الكتاب المقدس في عدة أماكن، منها ما جاء في سفر الخروج 15 وهو ما يعرف بمزمور الخلاص وفيه رنم بنو إسرائيل هذه الترنيمة: "رنم موسى وبنو إسرائيل هذه التسبيحة للرب: «أرنم للربِ فإنه قد تعظم. الفرس وراكبه طرحهما في البحر. 2الرب قوتي ونشيدي، وقد صار خلاصي. هذا إلهي فأمجِده، إله أبِي فأرفعه"، ثم نقرأ مزمور (أي ترنيمة) دبورة النبية في سفر القضاة 5، ثم مزمور رثاء داود للملك شاول في سفر صموئيل الثاني الإصحاح الأول، على أن القسم الأعظم من المزامير هو ما جاء في سفر خاص في العهد القديم من الكتاب المقدس، هو ما يُطلق عليه سفر المزامير، وفي العبرية يُسمى تهليهم، أي تسبيحةhttps://ar.wikipedia.org/wiki.

الأولون بالثقافة اليونانية وخرجت أناشيد البيعة من نطاق سذاجتها الضيق ولبست حلة الزّخرف والاناقة وجادت القرائح الموهوبة بترانيم جديدة عرفت باسم "مزامير خاصة".

ولقد لبث التنغيم البسيط Psalmodie Simple والتنغيم مع ردة Responsoriale Psalmodie مستعملين وحدهما – حتى منتصف القرن الرابع، وحينئذ ظهرت للوجود في انطاكية طريقة ثالثة في تنغيم المزامير: الانشاد تناوباً Antiphonee Psalmodie .

تلك هي أنواع الانشاد الثلاثة التي شاعت في الكنائس اليونانية في القرون المسيحية الاولى.(هبيّ، 1964 : 443-445)

2-1-1-ب نبذة عن الموسيقى البيزنطيّة في العصر الثاني (القرن الرابع – القرن الخامس عشر)

عصر ازدهار الشعر الكنسي وتنظيم الموسيقى الكنسية، ونشأة الكتابة الصوتيّة والبيزنطيّة القديمة والجديدة وانتهاء حرب الأيقونات وانتصار الإيمان الأرثوذكسي، أدّيا إلى إعادة ازدهار الفن البيزنطي كردّة فعل على حرب الأيقونات، فعاد العصر الذّهبي للعصر البيزنطي (الدمشقي، 1997 : 3-9).

أما الموسيقى التي اتبعتها الكنيسة من القرن الأوّل حتى سقوط القسطنطينية سنة 1453 فهي بالاجمال موسيقى اليونان الأقدمين التي نشرتها فتوحات الاسكندر في حوض البحر الأبيض المتوسط واحترمتها البيعة المقدمة أينما حلّت وتأصلت وهي ترتكز خصوصاً على السلم الرجلي والسلم الملوّن، وأما السلم الرخيم على النحو الشرقي الذي نعرفه اليوم فلا وجود له في هذه الحقبة.

في القرن الثامن نظّم القديس يوحنا الدمشقي[2] الاكتويخوس الموسيقي أو الألحان الثمانية وثبّت ادخالها في الفن المسيحي اليوناني إذ ألّف لكل لحن أناشيد خاصة جمعها في كتاب واحد سمّاه الاكتويخوس أي الألحان الثمانية. فأصبحت هذه محور أناشيد البيعة وأساس الترنيم البيزنطي الدائم يتقيّد بها الشعراء المنشدون، وبلغت الموسيقى الكنسيّة اليونانيّة أوج عزّها ومجدها في عهد هذا الراهب القدّيس (هبّي، 1964 : 451).

ظلّ هذا التطوّر مستمرًّا حتّى القرن الرّابع عشر، خاصّة مع ظهور المايستورز: يوحنا غليكس، مانويل خريسافي، ويوحنّا لمبذاريوس (وليز، 1961 : 237). ان التقليد الشرقي البيزنطي ينسب إلى القديس يوحنا الدمشقي وضع مذهب موسيقي عمَّ استعماله الكنيسة اليونانية ووصل إلينا مشوّهاً. لكنه أدخل الكتابة الصوتية المستعملة في أيامه في الكنيسة الأوشليمية وهذّبها وأجرى فيها إصلاحات عديدة ولا سيما في علاماتها حتى لقبت "بموسيقى الدمشقي"؛ فغيّر قيمة بعضها وأضاف إليها علامات جديدة، صارت 24 علامة. ثم قسمها إلى نوعين : علامات تدل على الكمية الصوتيّة وعلامات تدل على الكيفية الصوتيّة على أن الكتابة الموسيقيّة الجديدة لم تزل اجمالية، أي أن كل علامة تشمل نغمات مختلفة عديدة بعكس كتابتنا الموسيقيّة التفصيلية الحاضرة التي نجد فيها لكل نغمة علامة خاصة محدودة.

2-1-1-ج نبذة عن الموسيقى البيزنطيّة في العصر الثالث (القرن الخامس عشر - القرن التاسع عشر)

عصر انحطاط الموسيقى البيزنطية وتحريفها، أما أسباب الانحطاط:

[2]ولقد القديس يوحنا الملقب بالدمشقي في دمشق في أواخر القرن السابع حول سنة 675 ومات حول سنة 749 وقبل سر الكهنوت المقدس في الستين من عمره. دافع عن الايقونات المقدسة فاحنق الملك لاون الثالث الايزوري وابنه قسطنطين الزبلي (لُقّب بالزبلي لأنه وسّخ في أثناء عماده). ترهب يوحنا في دير القديس سابا قرب المدينة المقدسة وقد ترك تآليف عديدة لاهوتية وفلسفية وطقسية وخطابية أشهرها كتاب "ينبوع المعرفة".

لقد سقطت القسطنطينية موئل العلم والفن الرفيع والحضارة الراقية في يد العثمانيين سنة 1453، فغادرها العلماء وانتقلت المخطوطات إلى الغرب فنهض بسقوطها وتقهقر الشرق. وشمل الانحطاط فيما شمل الموسيقى الكنسية البيزنطيّة، ولهذا الانحطاط أسباب داخلية وخارجية.

الأسباب الداخليّة

1- صعوبة القواعد الموسيقيّة وعلاماتها.

2- اضمحلال العبقرية والنّبوغ الموسيقي : من القرن الخامس عشر حتى الثامن عشر أي مدّة ثلاثة قرون لم تشهد موسيقياً على نحو الدمشقي.

3- ضعف الثقافة الموسيقية عند القائمين بهذا الفن المقدس.

4- تحريف مآثر السلف الفنية.

الأسباب الخارجيّة

منذ أواخر القرن الثالث عشر أخذ الذوق الموسيقي البيزنطي يتدنّى وينحرف مع إصلاحات يوحنا الدمشقي وعلاماته الموسيقية الكثيرة. فتحوّل الموسيقيون عن الانشاد البسيط التقوي الرصين ليوجّهوا نشاطهم شطر الانشاد المطوّل المنمّق الكثير التصنُّع والتعقيد، إرضاء لذوق الشعب الذي أفسده تأثير الجوار التركي والمحيط. فقضوا على طرائف موسيقية فريدة وأنغام بسيطة، رصينة، ورائعة من تأليف الدمشقي وغيره، حلّت مكانها أنغام مطوّلة ومجمّلة (هبّي، 1964 : 460-461).

حالة الموسيقى الكنسية البيزنطية سنة 1730:

بقيت الموسيقى الكنسيّة وحدها في الميدان بعد سقوط القسطنطينية، تحذو حذوها الموسيقى العالمية (أو الخارجية) وتنهج نهجها. أما في المدن فقد مازجت الموسيقى التركية الموسيقى الكنسية، لا بل اعرض الموسيقيون الكنسيون عن درس موسيقى الأقدمين وإرث السلف

المقدس وانقادوا لما هو عمليّ ويخدم مصالحهم الوقتية. فأقبلوا على درس الموسيقى التركية والاوربية "واتسع الخرق على الراتق" وزاد الفساد.

شهدت السّنة 1870 أوّل مرّة ترتّل فيها الموسيقى البيزنطيّة في أثينا في اليونان بحسب نظام المساوقة على أربعة أصوات. جاءت هذه الحركة تحت تأثير موجة الحداثة الّتي كانت تعصف بأوروبا ونرى أثرها حتّى اليوم (جيانيلوس، 1987 : 46).

2-1-1-د نبذة عن الموسيقى البيزنطيّة في العصر الرابع (القرن التاسع عشر و العشرون)

عصر الإصلاح والطريقة الجديدة الحالية المعروفة بالمذهب القسطنطيني.

المصلحون الثلاثة: كانت الموسيقى الكنسية البيزنطية معقدة نظرياً وعملياً كما نوّهنا سابقاً، يكتنفها الغموض والجهل والإهمال قام فريق من أرباب هذا الفن المقدس ينشدون الإصلاح. يرجع الفضل العميم في إجراء الإصلاح المنشود وإعلان الطريقة الجديدة التي نتبعها اليوم إلى خريسنتوس المديتي ومعاونيه غريغوريوس المرنم الأوّل وخرموزيوس أمين مخطوطات بطريركية الفنار (ستاتش، 1979 : 177).

أ- **خريسنتوس المديتي** (أواخر القرن الثامن عشر – 1843)

ولد في أواخر القرن الثامن عشر في بلدة مديتوس ودرس الموسيقى على يد المعلم بطرس البيزنطي والمعلم جاروجيوس الكريتي مع غريغوريوس وخرموزيوس. فألمّ بالموسيقى البيزنيطيّة والأوربية والعربية – الفارسية وعرف اللغة الفرنسية واللاتينية. وكان أوّل ما أصلحه هو تنغيم السلم القديم الكثير المقاطع والتغير بكلمات ذات مقطع واحد. وأخذ الأحرف الأبجدية اليونانية السبعة

الأولى وزاد عليها حرفاً أو حرفين لتحسن اللفظ وجعل أسماء لكل نغمة من نغمات السلم الموسيقي السبع الأساسية هكذا :

nA Bou r&Δ1 kE Zw vH

فلاقت طريقته هذه نجاحاً عملياً باهراً وظفرت نظرياته في استمالة دوائر الكرسي المسكوني، فاذن له المجمع المقدس بتعليم طريقته الجديدة المستحدثة.

غريغوريوس وخرموزيوس وجعل عددها عشراً (5 للصعود و4 للنزول وواحدة لاستواء الصوت) كما أدخل رسميًّا في الاكتويخوس اللحن الثاني والسادس التركيبين، والسلالم العربية الفارسية النشابور والحصار والمستعار والعجم، ووضع مؤلفات عديدة هي اليوم أساس الدروس الموسيقية البيزنطية .

أ- غريغوريوس المرنم الأول (1777 – 1822)

ولد في القسطنطينية سنة 1777 من أبٍ كاهن وتلقَّن مبادئ الموسيقى أولاً على يد الأرمن وعلى يد رئيس دير (ميتوخيون) بالاتا. ثم تتلمذ تتابعاً على يد يعقوب المرنم الأول وبطرس البيزنطي وجورج الكريتي الذي بثّ فيه روح التحرر والإصلاح كما بثها بخريسنتوس وخرموزيوس. وقد وضع انغاماً عديدة يرنم بها حتى اليوم. وقد تناول عمله الإصلاحي على ما يبدو، تبسيط الكتابة الموسيقيّة وتحديد السّلالم وعلامات التحويل (الفثورات) وعلامات الرفع والخفض. ويرجع إليه فضل كبير في نشر الخطة الجديدة والحفاظ على أنغام كبار الموسيقيّن السابقين بنقله تآليفهم إلى الكتابة الجديدة.

ج- غريغوريوس أمين مخطوطات بطريركية الفنار (أواخر القرن 18 – 1840)

ولد في جزيرة خالكي في أواخر القرن الثامن عشر وتخرّج على يد يعقوب المرنم الأول وجورج الكريتي. وكان رجل رصين، محب للعلم، مطبوع على العمل، يقظ الجنان، واسع الاطلاع في أسرار الموسيقى البيزنطية وإعلامها من يوحنا الدمشقي حتى مانوئيل المرنم الأول. له كتاب درس الموسيقى العملية، وآخر في الموسيقى النظرية، ومؤلف ضخم في العلامات الموسيقية البيزنطية القديمة والحديثة، وأنغام عديدة تناولت أكثر الأناشيد الطقسية. وكان أقوى المصلحين الثلاثة جلادة على العمل وأسعهم علماً وأقدرهم على الإنتاج الرصين المتقن (هبّي، 1964 : 471-473).

الإصلاح في العصر الرّابع:

تناول الإصلاح القواعد النظرية والقواعد العلميّة والعلامات الموسيقيّة

أ- القواعد النظرية: لقد كانت القواعد النّظريّة عمل خريسنتوس وحده لسعة معارفه في الرياضيات والموسيقى. فأصلح السّلم الموسيقي الأساسي وسلالم الألحان المختلفة طبقاً للمبادئ العلميّة. ودوّن ما دخل على موسيقى البيعة من سلالم ملوّنة ورخيمة بعد سقوط القسطنطينية، وجعل لها كياناً موسيقياً كنسياً شرعياً.

ب-القواعد العمليّة: عوّض خريسنتوس عن القالب القديم المعقد الصعب المنال بقالب سهل مشتق من الأحرف الأبجدية اليونانية يساعد الطلاب على حفظ السلالم وقهر عقباتها. وقد وضع تمارين تروّض التلاميذ على السلالم والأبعاد والترنيم.

ج- العلامات الموسيقية: جعل المصلحون الثلاثة عدد العلامات الموسيقية 22 علامة، 10 للدلالة على الكمية الصوتيّة و12 للدلالة على الكيفية الصوتيّة. وحذفوا ما تبقى من العلامة االصعبة المنال، وغيّروا بعض المفاتيح وعلامات لتحويل (فثورات) وعلامات الرفع والخفض.

ومما يزيد المصلحين مجداً وتألقاً أنهم نقلوا الكثير من روائع السلف على حسب الخطة الجديدة، فخلصوها من النسيان والاندثار وأتاحوا للمتفنّنين، بفضل أسلوبهم المستحدث السهل المنال، أن يتحفوا المجموعات الموسيقيّة الكنسيّة انغاماً جديدة ونفثات موقّقة مستحبة.

الموسيقى الكنسيّة عند الرّوم العرب

يعتبر الرّوم الأرثوذكس هم أتباع الكنيسة البيزنطيّة اليونانية في بلاد العرب وتعتبر موسيقاهم الكنسية هي الموسيقى البيزنطية اليونانية. حيث أن الأناشيد الطقسية العربية قليلة، وضبطها بالعلامات الموسيقية حديث العهد يعود إلى بداية القرن العشرين. فليس لدى العرب اذن تراث موسيقي كنسي، فقد أخذ العرب في البداية علم الموسيقى الكنسية وأصول الانشاد والتلحين عن مرنمين موهوبين وأساتذة في اليونان، وكانت الترانيم العربية تنشد على حسب الأصول الموسيقية اليونانية ونتناقلها بالسمع.

عندما أفلتت البطريركية الانطاكية الارثوذكسية من يد اليونان في آخر القرن العشرون أخذت اللغة اليونانية تتقلّص رويداً رويداً في الكاتدرائيات تاركة المقام الأول للغة العربية. وقد لمع من أبناء هذه البلاد طائفة من المنشدين رفعوا منار الموسيقى الكنسية الملكية عالياً، حيث ساهموا بشكل كبير في تدوين قسم كبير من الأناشيد الطّقسيّة العربيّة (هبّي،1964 : 471-475).

خلال عصر النّهضة فتن الملحّنون الغربيّون بقدرة الموسيقى على التّأثير على عواطف السّمعين كما استعملها اليونان، فلجأ الملحّنون أكثر وأكثر إلى الأصوات الانفراديّة النّاعمة ترافقها الآلات الأكثر رقّة، وراح الموسيقيون يكتشفون عالم العواطف الإنسانيّة وولدت الأوبرا حيث تأثّرت الكنيسة في هذا النّمط الجديد في ليتروجيتها بالرّغم من مصادره ووجوهه الدنيويّة (ديكسون، 1994 : 85).

2-1-2 الموسيقى العربيّة

2-1-2-أ نبذة عن تاريخ الموسيقى العربيّة قبل الإسلام

تلك هي الفترة التي ينعتها المسلمون بـ "الجاهليَّة" أو بأيام الجاهلية. ولقد كانت حقًّا أيام جهل؛ إذ لم يقتصر الانحلال على النواحي السياسية والاقتصادية والثقافية بل تعدّاها إلى كلّ معالم المدنيّة العربيّة القديمة التي ازدهرت مدة ألفي سنة ثمَّ عفى عنها تماماً. (فارمر، 2015 : 33).

في الفترة التي سبقت الإسلام كان الشعر في أوج ازدهاره في الأوساط البدوية. كان الشاعر الموسيقي حينها من أبرز أشخاص المجتمع لأن شعره قوة فائقة وكان نوعاً من سلاح عظيم. على العموم، يعتبر الحُداء أقدم أغاني الصحراء وهو بالتعريف غناء القوافل. كان حضّ الجمال في مسيرها الصحراوي في ظلم الليل يخفف عنها ثقل الأحمال ويبعد سحر أرواح الصحراء الشريرة. بالتالي هو نوع من تعويذة. النصب لون آخر فيه خصائص فنية أكثر من الحداء. وكانا مجال الذكور في الغناء. مجال الأنثى الغنائي وهو نوع آخر كان النوح يستخدمنه نسوة القبيلة لرثاء الأبطال المستشهدين في الغارات القبلية مثلاً. وهناك نوعا السناد والهزج يتميز الأول بأسلوبه الثقيل المزخرف والثاني بأسلوبه الخفيف البسيط. ربما أن هذين النوعين هما ما كانت تغنيه

القينات (جمع قينة) في بلاط مملكتي لحم وغسان (المسيحيتين). والقينات كن مغنيات محترفات مستعبدات يؤتى بهن من بلاد فارس وبلاد البيزنطيّن. كن يجدن العزف بمهارة على آلات العود والدف... هناك من افترض أن موسيقى القينات هذه يمكن أن تكون صلة وصل بين موسيقى الصحراء وموسيقى ما بعد الإسلام الرفيعة.(اللاطي، 1995 : 3).

2-1-2-ب نبذة عن تاريخ الموسيقى العربيّة في القرن الأول من الإسلام

كانت أيام الخلفاء الراشدين الأربعة أيام زهد وعبادة للمسلمين، اتبع فيها نص الشريعة التي وضعها محمد (ص) بالحرف الواحد مع التفاسير التي أملى نشرها وأذاعها شعور صحابة الرسول بواجبهم، طبق كل ذلك بدقة وصرامة، فحرمت الموسيقى مما حُرّم. ويؤكد لنا "ابن خلدون" أعظم مؤرخي العرب أن "الإسلام كانو مع غضارة الدين وشدته. في ترك ما ليس بنافع في الدّين"، أو بمتفق مع أحكام القرآن، فقضي على الغناء بالتحريم. على أن (سيد أمير علي) وهو مؤرخ مسلم معاصر، يرى أن الموسيقى لم تكن محرمة آنذاك، وإنما حصل هذا بظهور الفقهاء المتأخرين على مسرح الإسلام. (فارمر، 2015 : 79-80).

بسبب تحول النفوذ من الحجاز إلى سوريا واحتكاك العرب بالفرس والبيزنطيّن فإن عناصر جديدة دخلت الموسيقى العربيّة إنها مرحلة انتقالية ستستبدل فيها القينات بالمغنيين الذكور الذين أطلق عليهم حينها لقب المخنثين بحكم إن هذا النوع كان خاصاً بالنساء. ازدهرت الموسيقى في هذه الفترة ومن الموسيقيين الذين لعبوا دوراً مهماً نذكر ابن محرز (ت715) وابن سريج (ت726) ومعبد (ت743) وطويس (ت705) وصائب خطير (ت683) وابن مسجح (ت715): كان الثلاثة الأخيرون عبيداً (من فارس) محررين. قد قيل إن ابن مسجح وابن محرز كانا قد طافا بالمناطق الفارسية والبيزنطية وأخذا خصائصها الموسيقية وأدخلاها في

تقليدهما. بسبب ارتباط الموسيقى والغناء بالقينات والمخنثين فقد عادى مشرعوا الإسلام المظاهر الفنية واستهجنوها ولهذا كنا نرى أن المغنين الذكور كانوا من غير العرب عامة ومن طبقة اجتماعية وضيعة. عداء المشرعين هذا شمل كافة الأنواع الموسيقية الأخرى: وحدها تلاوة القرآن سمح بها تحت غطاء تعابير مختلفة وخاصة ، رغم طواعية العرب لتقبل التأثيرات الأجنبية فإن أصالة تقليدهم لم تمس. تجلى الأثر الفارسي لهذه الفترة بإدخال العود القصير العنق وتعديل دوزانه كما أنه صار تمييز أوضح بين الأسلوب الغنائي الثقيل والخفيف. وتجلى الأثر البيزنطي في تنظيم الألحان في فن الموسيقى الأموي. فالمنجم[3] (ت912) كتب في بعض خصائص النظام المؤلف من ثمانية ألحان لكنه استعمل في هذا السبيل مصطلحات عتبة أوتار العود الذياتونية (الطبيعية أو المطلقة) التي تعتبر مصدر اشتقاق هذه المصطلحات. (اللاطي، 1995 : 5).

- نبذة عن تاريخ الموسيقى العربية في العصر العباسي

لقد تميزت الثقافة العربية-الاسلامية في اوج ازدهارها، بعلومها وآ دابها الرّفيعة، وبفنونها وموسيقاها، ولقد كان لبعض العلماء والفلاسفة في العصرالعباسي الأوّل أمثال الكندي والفارابي وابن سينا، دور فعال في النهوض بالعلوم الموسيقيّة (عزيز ، 2000 : 551)

عندما قام بنو العباس بتأسيس دولتهم على أنقاض البيت الأموي، بشّر الزّمن بفجر عصر جديد للعرب، ووضعت أسس الحياة الفكرية العظمى للقرون التالية. وثمّ سببان رئيسان لهذا، أولهما

---

[3]يحيى بن علي بن يحيى بن أبي منصور، أبو أحمد، المعروف بابن المنجم: نديم، أديب، متكلم. من فضلاء المعتزلة. مولده ووفاته ببغداد. نادم الموفق بالله العباسي وعدة خلفاء آخرهم المكتفي. وصنف كتبا، منها كتاب " النغم " و " الباهر " في أخبار شعراء مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، تممه ابنه " أحمد " وأضاف إليه بضعة شعراء. وله مع المعتضد حوادث ونوادر. وكان آل المنجم من بيوت العلم في العراق

التسامح الناجم عن زيادة التماس مع بيزنطة، وثانيهما التشجيع الذي لقيه أهل بلاد فارس وخراسان. (فارمر، 2015 : 133).

كان المهدي (775-875) مغرماً بالموسيقى بصورة خاصة. حتى إن قصره الجديد المعروف بقصر المهدي عجّ بالموسيقيين عجيجاً وكان من بينهم (حكم الوادي، وسياط، وإبراهيم الموصلي، ويزيد حوراء). (فارمر، 2015 : 136).

عمل انتقال المركزية إلى بغداد على فتح الفن العربي على الفرس. المغنون وصار مركزهم الآن في البلاط انقسموا قسمين: قسم يريد المحافظة على التقليد وقسم يدعو للتجديد (القرن التاسع). قاد القسم الأول إسحق بن إبراهيم الموصلي[4] (742 – 804) وإبراهيم بن المهدي[5] (779 – 839) القسم الثاني. يحكى عن الاثنين أنهما كانا يتمتعان بأجمل الأصوات وأن إسحق تميز بتقنية عالية وأنه كان موسيقي عصره. عن هذه المرحلة العباسية روت المصادر أساطير وأساطير. من أبرز ما كتب في هذا المجال كتاب الأغاني للأصفهاني (897 – 967): فيه تحيّز واضح لأسحق وعدم ذكر لزرياب (ت850) المنافس الكبير لإسحق. وقيل عن إسحق إنه ألف أول نظرية لحنية عربية أسميت "نظرية الأصابع" (اللحنية) ومن المجددين إلى جانب الأمير المهدي كان هناك ابن جامع (ت825). اشتهر العواد زلزل (ت791) عم اسحق الموصلي

---

[4] إسحاق الموصلي هو إسحاق بن إبراهيم بن ماهان (أو ميمون) بن بهمن الموصلي التّميمي بالولاء، الأرجانيّ الأصل المعروف بابن النّديم الموصلي نادم الرّشيد والمأمون والمُعتصم والواثق ولد عام 767 م في مدينة الري.سافر مع أبيه إلى بغداد وتلقى تعليمه على يد أساتذه أكفاء منهم هيثم بن بشير الكسائي تتلمذ على يدأحد تلامذة والده وهو منصور زلزل، فتعلّم منه الضّرب على العود وتعلّم الغناء من عاتكة بنت شذا وتعلم التاريخ والأدب الأصمعي، فاشتهر بالغناء والموسيقى حتى أصبح من أشهر وأمهر المُغنّين والموسيقيّن في العصر العباسي وبلغ أعظم منزلة عند ستة من الخلفاء حتى المتوكل. إسحق الموصلي/https://ar.wikipedia.org/wiki

[5] إبراهيم بن المهدي أخو هارون الرشيد ويكنى (أبا اسحاق)، أشهر أولاد الخلفاء ذكراً في الغناء وأتقنهم صنعةً, ومن أعلم الناس في ذاك الوقت بالنغم والإيقاع, من المعدودين في طيب الصوت خاصة, ولكنه كان إذا غنى الغناء القديم عن الأوائل في الأدوار الطوال حذف كثيرا من نغمها وخففها, وقد عيب عليه ذلك. له مع إسحق الموصليمجادلات كثيرة في أصول النغم والايقاع لم تكن لتنقطع حتى أفنيا العمر في تنازعهما. إبراهيم_بن_المهدي/https://ar.wikipedia.org/wiki

بتحسينه لآلة العود وأدخل على عتبة العود وسطى جديدة تعطي تقريباً الدرجة الثالثة المحيرة من الوتر المطلق (مهما كان مصدر الأبعاد المحيّرة (تقريباً 3/4 النغمة) فاستعمالها مثبت منذ القرن العاشر وبقي الخاصية المميزة للعرب والفرس في فنهم الموسيقي). كانت الآلة حينها عاملاً مساعداً للصوت البشري. (اللاطي، 1995 : 10).

2-1-2-ج التأثر في فترة الحكم العثماني

تأثرت الموسيقى العربية بشكل كبير بالموسيقى التركية، حيث وصل الاتراك إلى الحكم ابتداء من سنة1517 وتأثرت موسيقات الدول العربية وبشكل مباشر جراء الوجود التركي الذي أثر في مختلف جوانب الحياة الفكرية والثقافية ولا سيما الموسيقى، فدخلت الى الموسيقى العربية مصطلحات موسيقية مكتسبة من اللغة التركية، ودخل بعضها الى روزنامة المجتمع العربي، وبفعل الممارسة المجتمعية للموسيقى نالها هي الاخرى قسط من فعل التأثير، كما نلحظ ذلك في دخول بعض الالات الموسيقية التركية الى المجتمع العربي، واكتست الموسيقى العربية بأشكال موسيقية دخيلة، كما طال هذا التأثير طرائق الاداء الغنائي والآلي، "ويمكننا تصور التأثيرات التركية الأكثر نوعية التي ستؤثر في هذا الفن، فتاريخ الموسيقى العربية يمتزج حتى النهضة الحديثة بالموسيقى المعروفة بالتركية، وستعاني الدول العربية الخاضعة للسلطة العثمانية، بدرجات متفاوتة، من سيطرة هذه الموسيقى سواء في الاصطلاحات أو في طريقة الغناء أو استعمال الآلات الموسيقية (جارجي، 1973 : 34-48)

2-1-2-د نبذة عن الموسيقى العربيّة في العصر الحديث (بعد 1900)

1- النظرية:

في نهاية القرن 19، قام اللبناني مخائيل مشاقة[6] في رسالته الشهابية في الصناعة الموسيقية (1899) بإدخال نظام نظام جديد في تحليل السلم وهو متبع اليوم تقريباً في كل الشرق. في هذا النظام يُقسم السلم الثماني إلى 24 بعداً ربعياً تقريباً.

2- المقامات:

في مؤتمر 1932، جرت محاولة لضبط المقامات وتصنيفها. وصف المقام على أساس:

- سلمه وتركيبه البُعدي
- مجال نغمه
- أنه مقسم إلى دواوين رباعية أو خماسية
- درجته القرار التي استعملت كرائز تصنيفي
- تسلسل طبقاته وأنماطه اللحنية
- درجة البداية فيه

[6] ميخائيل مشاقة علم من أعلام الطّب والرّياضيّات والفلك والفلسفة والموسيقى. ولد في قرية رشميا في لبنان وتوفي في دمشق، وهو يوناني الأصل من مدينة كورفو، ولُقّب مشاقة لأن جده كان يعمل في تجارة لحاء القنب في سواحلبلاد الشام، واستقر به المقام في مدينة طرابلس شمالي لبنان. نشأ ميخائيل مشاقةوترعرع في بلدة دير القمر اللبنانية، وفيها تلقى تعليمه، ودرس الطب وحده من الكتبالطبية العربيةوالإغريقية، إذ كان يتقن اللغة اليونانية. وكان دافعه إلى دراسةالطب إصابته بمرض أقعده خمسة أشهر في بيت والده بدير القمر، فرغب في تعلم الطبلمعالجة الناس، وكان يتعلم أيضاً من الأطباء الذين كانوا يزورون لبنان. وإضافة إلىالطب درس العلوم الأخرى فبرع فيها، ومن بينها الموسيقى، وتعمق بصورة خاصة بعلمالمنطق، واستهوته مؤلفات فولتير. كما طالع الكتب الجدلية الكاثوليكية والبروتستنتية، وانتهى به المطاف إلى اعتناق المذهب البروتستنتي ودافع عنه. وكتب في هذا المجال العديدمن الدراسات، عبر فيها عن آرائه ومعتقداته.البحوث/مشاقة-ميخائيلhttp://www.arab-ency.com/ar/

– درجات الابرازات اللحنية: "الغماز" و "الظهير". "الغماز" هو أعلى طبقة في ديوان اللحن وهو غالباً درجته الخامسة فوق القرار كما ويمكن أن يكون الثالث والرابع. "الظهير" وتستعمل في الآن نفسه للدلالة على العلامة التي تسفل القرار كعلامة موصلة إلى القرار وعلى الجملة المحطة الموصلة صعوداً إلى القرار من طبقة أدنى؛ هو نصف نغمة أو 3/4 ثلاث أرباع نغمة أو نغمة كاملة تسفل القرار وتتغير مسافتها تبعاً لنوع المقام.

يقسم سلم مقام ما إلى وحدات لحنية اسمها أجناس وهو تصور يوازي الديوان الرباعي أو الخماسي. هناك سبعة عشر جنساً قيد الاستعمال الآن، كل منها يتميز بتركيب بعدي خاص به. يمكن أن تتركب المقامات من نفس الأجناس أو من أجناس من أنواع مختلفة. بعض المقامات تكرر الجنس نفسه على مستوى طبقي مختلف. تستعمل غالبية المقامات مع ذلك أجناساً مختلفة وبعض المقامات تتميز باستعمال أكثر من جنس على مستوى واحد وهذا ما يسمى "بالتركيب". إن الموضع الذي يطبق فيه الجنس يحدد المقام ويميز اللحن(6) . أسماء المقامات غير تقنية استعملت لتدل على ألحان مختلفة تبعاً:

– لأماكن مختلفة: حجاز – عراق – اصفهان....

– لأسماء أشخاص مشهورة: حسيني – بوسليك

– لأعداد(7) : سيكاه – جهاركاه ....

– لأشياء وصفات ومشاعر ما: الراست تعني المستقيم. (http://www.mjoa.org/cms/index.php)

2-1-2-هـ نبذة عن الموسيقى العربية المتأثرة بالموسيقى الغربيّة

أدى احتكاك الشرق بالغرب، في القرن التاسع عشر، إلى تأثر الشرق كثيراً به. الحضارة الغربية والتكنولوجيا أفسدتا نظام القيم التقليدي، ففي لبنان ومصر – البلدين الأكثر تأثراً بالغرب

(العراق وسوريا التزمتا الحفاظ على التقليد)– أسست المعاهد الموسيقية والأكاديميات وفيها درست الموسيقى الكلاسيكية العربية إلى جانب الغربية (بدار الاوبرا في القاهرة افتُتح مع تقديم "عايدة" ل Verdi[7]).

فقد دلّت الإحصاءات الّتي أجريت عام 1932م بمناسبة انعقاد المؤتمر الموسيقي الأوّل الّي انعقد في القاهرة، على أنّ عدد الطّلاب الّذين يتابعون دراساتهم في علوم الموسيقى الغربيّة يفوق بنسبة 25% عدد الطّلاب الّذين يتابعون دراسة علوم الموسيقى العربيّة (سحاب، 1997 : 59).

تأثر الرواد العرب أمثال (سيد درويش، محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي، محمد القصبجي، الرحبانيين، عمر خيرت، يوسف خاشو) وغيرهم بالموسيقى الغربية، فهؤلاء هم الرواد العظماء، والمصريون منهم بشكل خاص، الذي كان لهم عظيم التأثير ليس فقط في مصر بل في سائر الوطن العربي، وأخصهم محمد عبد الوهاب الذي كان له الأثر الحقيقي والكبير في التأثير بجيل كبير وعلى مساحة الوطن العربي الكبير بواسطة ألحان تأثر كثير منها تأثراً حقيقياً بالموسيقى الغربية الالية منها والغنائية، التي باتت خالدة في حس الانسان العربي، حيث يدعي البعض أنه أول من حاكى التأثر بالموسيقى الغربيّة أو بما يسمى التجديد وبشكل كبير وواضح، حيث لعب دورا كبيرا برسم تاريخ نهضة الموسيقى الغنائيّة خاصة في القرن العشرين، يقول الباحث أحمد منسي" :هذا وقد سموا هذا التقليد، وهذا الخلط المريب في موسيقانا وأغانينا، جديداً، وبعضهم أسماه (الإلحاد الفني). وأطلقوا على جديدهم هذا اسم" مدرسة"، يعنون بذلك مذهبا لهم جديدا، هي

---

[7] **جوزيبي فيردي** (بالإيطالية) Giuseppe Verdi : (1813 - 1901)هو مؤلف موسيقي إيطالي .ألف العديد من الأعمال الأوبرالية (على غرار عايدة وعُطيل)، كما كتب قُداسًا جنائزيًا (Requiem) عام1874 م .كان له حِس طبيعي أهّله لكتابة الأعمال المسرحية, عمل على مواصلة مسيرة مواطنيه" بليني "و"جواكينو روسيني "في ترسيخ التقاليد الأوبرالية الإيطالية في مواجهة التيار الجديد المتأثر بأعمال" ريشارد فاغنر."

مدرسة عبد الوهاب، ذلك لانه كان زعيم هذا التقليد، وأول من خلط الموسيقى الغربية في الموسيقى العربية (منسي، 1999 : 116).

في المؤتمر الدّولي الأوّل للموسيقى الّذي انعقد بالقاهرة عام 1932م التقى الموسيقيّون المجدّدون الّذين يرغبون في دمج عناصر الموسيقى الغربيّة بالموسيقى العربيّة والموسيقيّون التّقليديّون الّذين يرغبون بالحفاظ على الموسيقى العربيّة، إلاّ أنّ الخلاف الّذي يفصل بين حماة الموسيقيى العربيّة التقليديّة وبين جيل الموسيقيّن المحدّثين الّذي كان مصرًّا على استيعاب ثقافة الغرب وفنونه، بلغ حدًّا لم يعد يمكن معه التوصّل إلى مصالحة الطّرفين، أو على الأقل لم يعد يمكن معه إيجاد صيغة توافقيّة بينهما (المعلوف، 2002 : 24).

2-1-2-و نبذة عن الموسيقى العربيّة الدينية (الإسلامية)

يرتّل القرآن في العالم الإسلامي بالطّريقة عينها، وبتفاوت، ربّما بالمقدرة الصّوتيّة والخيال اللّحني. فالعقل هو الحكم الأكيد على الجمل المرتكزة. ما يؤكده علماء الإسلام دوماً هو أن لا علاقة البتة بين التّرتيل القرآني والغناء الشعبي. التقليد الإسلامي تقليد شفهي بحت وقد أقصيت كل محاولة تدوينية موسيقية ما خلا النص وليس للآلة الموسيقية أي مكان في هذا التدوين "وقد كان الآذان يسيطر عليه عامل الصّراخ، إنّما فيما بعد أصبح أداء المشايخ مليئًا بالنّغم والتّحسينات الصّوتيّة القريبة جدًا من إخراج الصّوت المغنّى" (اللاطي، 1995 : 35-36).

قال ابن خلدون: إنّ لشروط استحسان الصّوت في تجويد القرآن نقاطًا عديدة أهمّها: "أن لايخرج من الصّوت إلى مدّه دفعة واحدة بل بتدرّج، ولا بدّ من توسّط المغاير بين الصّوتين فنتأمّل في افتتاح أهل اللّسان التّراكيب من الحروف المتنافرة والمتقاربة المخارج فإنّه من بابه". (ابن خلدون، 1998، ص424).

يعود الفرق بين القراءة والتّلاوة والتّجويد، إلى أنّ القراءة أداء منمّق ومدروس للكلام. أداء مدروس لكل قواعد الإلقاء وإخراج الحرف الكلامي، قبل تلحين الكلمة وجعلها في جملة لحنيّة مرتجلة، أمّا التّلاوة فهي نوع من التّرتيل، وأمّا التّجويد فهو التّرتيل المزخرف الّذي نعود إليه دائمًا، لاستنباط قواعد الغناء الثّابت. "والتّجويد في اللّغة معناه التّحسين والتّزيين" (فارس، 1993 : 6).

2-2 الدراسات السابقة

توصلت الباحثة إلى بعض الدراسات العربية والدّراسات الأجنبيّة التي لها علاقة بموضوع البحث بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، حيث كان لهذه الدراسات دور كبير في إغناء هذه الدراسة بما تناولته من الألحان البيزنطيّة الرّئيسيّة والمقامات العربيّة.

2-2-1 دراسات مرتبطة ارتباطًا مباشرًا

1- أجرى (حنّا، 1996) دراسة بعنوان "**الموسيقى القبطية بوليفونيا [8] وهارمونيا [9]**"، هدفت هذه الدّراسة إلى عمل تطبيقات باستخدام الإمكانات المتاحة حاليّا ومستقبلًا في إضافة أعمال إبداعيّة تقوم على أساس قوي، هو النّسيج اللّحني لتراث الموسيقى والألحان القبطيّة، متعاملة مع الأساليب الموسيقيّة الّتي حققها العلم الموسيقي في العالم، وذلك لتقديم أعمال موسيقيّة آليّة وغنائيّة تحمل العمق التّاريخي والدّيني والرّوحي، بما في ذلك الالتزام بطقس وعادات وتقاليد الكنيسة القبطيّة، وقد خلصت هذه الدّراسة إلى:

---

[8] البوليفونية **polyphony** تعني الموسيقى بأكثر من صوت واحد. قد يوجد صوتين أو حتى 40 صوت. كل صوت قد يكون له لحن خاص به، أو لحن واحد قد يتناوله أصوات مختلفة بالتناوب. البوليفونية هي التي تعطي الموسيقى الغربية بعد هارموني أو رأسي بالتالي تميزها عن جميع أنواع الموسيقى الأسيوية والشعبية البدائية. (http://www.marefa.org/index.php)

[9] **الهارموني** بالإنجليزية **Harmony** هو الصوت لنغمة واحدة أو أكثر تدعم اللحن. وتعتبر الموسيقى الغربية استثنائية بين كل الحضارات الموسيقية في العالم في تأكيدها على الهارموني. تقريباً دائماً، نغمات اللحن أعلى من الهارموني المصاحب. في البيانو مثلاً، اليد اليمنى تعزف اللحن واليسرى تعزف الهارموني. رغم أن اللحن يمكنه الوقوف وحده، يضيف الهارموني المصاحب ثراء عليه. (/https://ar.wikipedia.org/wiki)

إمكانيّة استخدام عنصري البوليفونيّة والهارمونيّة في التّعامل مع الألحان القبطيّة، من خلال قوالب عالميّة متعارف عليها، يمكن من خلالها التطوّر والتطوير في شتّى ألوان التّأليف الموسيقي.

إنّ الاتجاه إلى الأساليب العالميّة سيعطي الموسيقى القبطيّة ديناميكيّة وحيويّة وحركة تنقلها من مرحلة السّكون التّراثي إلى مرحلة القول الكوني أي مخاطبة الكون كلّه.

تتقاطع هذه الدّراسة بالدّراسة الحاليّة في منهجيّة الدّراسة، من حيث دراسة تقارب الألحان الكنسية القبطية، والمقامات العربية.

2- أجرت (بطرس، 1997) دراسة بعنوان "**الابتكار الفوري في أداء الترتيل الديني في مصر**"، وقد هدفت الدراسة إلى توضيح الفروق اللّحنية في الجزء الارتجالي في القداس وفي الآذان، حيث تناولت الباحثة استخدام الابتكار الفوري في أداء الترتيل الديني القبطي إلى جانب ترتيب القرآن الكريم حيث أنه يأخذ صوراً متعددة، تعتمد اعتماداً جوهرياً على الارتجال والابتكار الفوري من مؤديها، فبالنسبة للترتيل القبطي يعتبر القداس هو الطقس الأكبر في الشعائر المسيحية، ويقوم الكاهن بأداء صلواته بالاشتراك مع فرق الشماسة والمرتلين والمصلين الذين يقومون بترتيل المُرَدَّدات، ويعتمد ترتيل الكاهن في جوهره على الارتجال وبذلك يختلف الترتيل من كاهن إلى آخر، ويختلف ترتيل الكاهن نفسه من وقت إلى آخر، حيث أن استخدام الزخارف المبتكرة في الترتيل تعتبر عنصراً أساسياً سواء في الترتيل الكنسي أو ترتيل القرآن الكريم في مصر.

تتقاطع هذه الدراسة بموضوع الدراسه الحالية من حيث تناولها للموسيقى الدينية وبخاصة التراتيل الدينية القبطية.

3- أجرت الباحثة (شرقاوي، 2003م) دراسة بعنوان "**مقارنة بين المقامات الكنسية والمقامات العربية**"، هدفت إلى تحليل المقامات الكنسية الغربية: مقام الدوريان[10]، ومقام الفريجيان[11]، ومقام الليديان[12] والميكسوليديان[13]، والمقامات الفرعية التالية لها، ومقارنتها بالمقامات العربية الشرقية، وقد وضّحت هذه الدراسة المسافات والأبعاد وأوجه الشبه والاختلاف بين المقامات الكنسية والمقامات العربية.

تتقاطع هذه الدّراسة مع موضوع الدّراسة الحاليّة في المحور الرئيسي لهيكلة الدراسة حيث تناولت الشرقاوي الموسيقى الكنسية الغربية و المقامات العربية، بنفس نمط تناول دراسة الباحثة للألحان البيزنطية والمقامات العربية.

4- أجرى (يزبك، 2003) دراسة بعنوان "**قراءة النوتة البيزنطية**" هدفت إلى تعليم الموسيقى البيزنطية بأسلوب حديث، حيث تناولت الدراسة طرق حديثة ومبتكرة للتعليم، والتعرف على

---

[10]مقام الدّوريان: يبدأ من درجة "ري" وثالثة صغيرة، لذلك يكون مقارنته بسلّم ري الصّغير طبيعي، دليله "سي بيمول"، ومن ثمّ فهو سلّم صغير طبيعي سادسته كبيرة، ودرجاته الأساسيّة هي: الأولى، والثّالثة، والخامسة.

[11]مقام الفريجيان: ويبدأ من درجة "مي" ثالثة صغيرة، لذلك يكون مقارنته بسلّم "مي" الصّغير طبيعي، دليله "فا"، ومن ثمّ فهو سلّم صغير طبيعي ثانيته صغيرة، (يقابل مقام الكرد في الموسيقى العربيّة) ودرجاته الأساسيّة هي: الأولى، والرّابعة، والسّادسة.

[12]مقام الليديان: يبدأ من درجة "فا" وثالثته كبيرة لذلك يكون مقارنته بسلّم ال "فا الكبير" طبيعي دليله "سي بيمول" ومن ثمّ فهو سلّم كبير رابعته زائدة، ودرجاته الأساسيّة هي: الأولى، والخامسة. (وهو يقبل استخدام سي بيمول بشرط أن تهبط مباشرة إلى درجة لا).

[13]مقام المكسوليديان: يبدأ من درجة "صول" وثالثته كبيرة، لذلك يكون مقارنته بسلّم "صول الكبير" طبيعي، دليله "فا دييز"، ومن ثمّ فهو سلّم كبير سابعته صغيرة، ودرجاته الأساسيّة هي: الأولى، والرّابعة، والسّادسة.

اسم الكتاب: علم الكنترابنط الغنائي القيد ،المؤلّف: أ.د/ نعيمة صادق بولس،2010

الموسيقى البيزنطية بطريقة مفصلة من حيث التدوين والتراكيب اللحنية والسلالم، كما تناولت القواعد الثابتة والأصول الراسخة لأداء التراتيل البيزنطية، وخلصت هذه الدراسة إلى إمكانية تعلّم الموسيقى البيزنطية من خلال هذه الطرق على أن يكون المتلقي على استعداد كاف.

تتقاطع هذه الدراسة مع موضوع الدراسة الحالية من حيث النظريات والقواعد للكتابة البيزنطية.

5- أجرت (شبّير، 2014) دراسة بعنوان (**تقنيّة الغناء العربي عبر التّجويد القرآني والتّرتيل الكنسي**)، هدفت هذه الدّراسة إلى توضيح نقاط تقارب وتباين بين المسيحيّة والإسلام ترتيلًا وتجويداً وذلك من خلال المقارنة ودراسة طرقهما الأدائيّة الألحان.

تأتي فكرة هذا البحث، بحسب شبير، من خلال خبرتها في تدريس الغناء العربي، إذ لاحظت "غياب التقنية لتعليم هذا الغناء، والمقصود هنا بالتقنية ليس المنهج، بل مادة تصلح لتصميم هذا المنهج، يتم فيها التطرّق إلى كافة التحديات التي يواجهها طالب الغناء العربي، بدءاً من الجملة الشعريّة وكيفية التعامل معها وصولاً إلى المقام وكيفية استعماله."

تناولت شبير تقنيات الغناء العربي المستنبطة من التجويد القرآني والترتيل الكنسي، السرياني منه والعربي. وقد شرحت بالتفصيل موضوع اللفظ ومخارج الحروف ووضعت تمارين مقامية لتحقيقها وجعلت الارتجال مادة أساسية لتأهيل مغنٍ عربي متمكن. بالإضافة إلى ذلك، شرحت شبير تقنيات الغناء من العصر الجاهلي وحتى العصر الحالي مروراً بصدر الاسلام والأموي والعباسي والاندلسي وعصر النهضة.

وكتبت تقنيتها وفقاً للثغرات التي وجدتها ووفقاً لحاجة الطلاب اليوم حسب الأشكال الغنائية السائدة في القرن العشرين.

وتقول شبير إنّه "في حين طوّر الغرب عشرات التقنيات للغناء الغربي، ما زال الغناء العربي يتّبع نظام السمع والتقليد والتوارث الشفهي، وهذا ليس كافياً لتأهيل مغنٍ عربيٍّ متمكّن". وتعتبر أنّ "سبب اتّباع هذا النظام يعود إلى غياب تقنية مبنية على ما يحتاجه المغنّي العربي."

خلصت هذه الدّراسة إلى خلق تقنية لتعليم الغناء العربي من خلال تمارين تستهدف كل تحديات هذا الغناء وتهدف إلى مساعدة الطالب على السير في طريق واضح من بداية حياته التعليمية حتى يتمكّن من بلوغ حالة من الغناء الجيّد.

تتقاطع هذه الدّراسة بموضوع الدّراسة الحاليّة من حيث تناولها لنوعين من الموسيقى "الكنسي والتّجويد" متشابهين في المقامات العربيّة ومختلفين في الأداء.

2-2-2 دراسات مرتبطة ارتباطًا غير مباشر

1- أجرى (بطرس، 1976) دراسة بعنوان "**الموسيقى القبطية في مصر وصلتها بالموسيقى الفرعونية**"

هدفت هذه الدّراسة إلى التّعرّف على أصول الموسيقى القبطية وتاريخها ودور المرتّلين، ومقاماتها الموسيقيّة، والصيغ المستخدمة. وكذلك دراسة العناصر التي لها تأثير على الموسيقى القبطية مثل موسيقى الإغريق، والموسيقى البيزنطيّة والموسيقى الفرعونيّة وعلاقتها بالموسيقى القبطيّة.

كما يهدف البحث إلى دراسة التدوينات المختلفة لبعض الألحان القبطيّة، للوقوف على التدوينات التي تمثّل اللّحن الأصلي وتكون مطابقة للتسجيلات الخاصّة بالمرتّلين المشهود لهم بالدّقة.

وقد خلصت هذه الدّراسة إلى:

- اهمّيّة تدريس الموسيقى القبطية والألحان بعناصرها المختلفة للأجيال القادمة بطرق تربويّة فنّيّة.

- ضرورة تدوين وتحليل جميع الألحان القبطيّة الّتي تمّ تسجيلها.

- البحث والدراسة في تحليل الموسيقى القبطيّة للوصول إلى قواعد وأسس ثابتة لتناولها.

- يفضل عند تدوين الألحان القبطية الاستعانة بموسيقيّين مصريين لهم إحساس بارع بأرباع التّون وخبرة في تدوين هذا النّوع من الموسيقى.

تتقاطع هذه الدّراسة بالدّراسة الحاليّة، من حيث التطرق لأسلوب التدوين الموسيقي القديم والحديث.

2- أجرى (سعيد، 1993م) دراسة بعنوان "**الكَنيسة الشرقية في فلسطين والأردن**". أوضحت هذه الدراسة تاريخ الكَنيسة الشرقية في فلسطين والأردن، وبين الباحث الأحداث الدينية والسياسية وتأثيرها على الوجود المسيحي في فلسطين والأردن، وتناولت الدراسة كل ما طرأ على بنية الوجود المسيحي في فلسطين والأردن في القرن التاسع عشر، وبين الباحث

كيفية ظهور وازدهار الكنائس الإنجليكانية[14]والكنائس الشرقية الكاثوليكية[15]، كما ألقت الدراسة الضوء على تاريخ الكنائس مجتمعة وتطور بنيتها ونمو رعاياها.

تتقاطع هذه الدّراسة بموضوع الدّراسة الحاليّة، من حيث اختلاف المذاهب الكنسيّة في المنطقة العربيّة وبالتّالي اختلاف الألحان المستخدمة في الكنيسة الشّرقيّة.

3- أجرى(ابراهيم، 2001) دراسة بعنوان "**تناول كودالي[16]لبعض الألحان الموسمية للكنيسة المصرية**"، هدفت هذه الدّراسة إلى دراسة وتحليل بعض ألحان الكنيسة المصريّة، ومعرفة الفلسفة الموسيقيّة لهذه الألحان عن طريق ما تمّ نشره لبعض أراء الباحثين والكنيسة، وإثراء هذه الألحان بنسيج بسيط متعدد التصويت(هارمونيا وبوليفونيا) مع الحفاظ على الطابع لهذه الألحان. وقد خلصت هذه الدّراسة إلى:

- تستخدم الكنيسة المصريّة بكثرة في القدّاس الإلهي وألحان المناسبات آلتي الناقوس والمثلّث.

---

[14]مصطلح **الأنجليكان** و(**الكنيسة الأنجليكانية**) (من القرون الوسطى اللاتينية *ecclesia Anglicana* معناه: الكنيسة الإنجليزية) يستخدم لوصف الناس والمؤسسات والكنائس فضلا عن التقاليد الدينية والطقوسيه والمفاهيم المتقدمة التي انشئت في كنيسة إنجلترا الانجليكانية والكنائس الانجليكانية المستمرة) أي الجماعات المنتسبه لمجموعة من الكنائس المستقلة التي انفصلت عن الاتحاد الانغليكاني نتيجة للاختلافات المذهبيه والطقسية مع مختلف الدول). في بعض أجزاء العالم، تعرف الانجلكانية بالاسقفيه. الايمان الانغليكاني هو واحد من أكبر العقائد البروتستانتية.الكنيسة الانغليكانية تعتبر نفسها جزءا من الكنيسة الواحدة الجامعة المقدسة الرسوليه، كما وان البعض منهم يعتبرون كينستهم كاثوليكيه وتم إصلاحها.

[15]**لكنائس الكاثوليكية الشرقية** ويقصد بها الكنائس المستقلة المرتبطة بشكل تام مع بابا روما رئيس الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، ولكنها متميزة عن الكنائس الغربية أو اللاتينية من ناحية الطقوس والممارسات الدينية.(https://ar.wikipedia.org/wiki)

[16]زولتان كودالي : زولتان كودالي موسيقار مجري، مولود في 16 ديسمبر 1882 كان ملحنًا ومؤرخا موسيقيا ونشأ في بيئة موسيقية كما لعب دورا مهما في جمع التراث الموسيقي والغنائي الشعبي الهنجاري. بدأ تعلم العزف على الكمان في سن مبكرة على يد والده وبعد دراسته في بودابست درس التلحين عند هانز كوسلر، وبدأ عام 1905 كواحد من أوائل الذين قامو بجمع ودراسة الموسيقى الشعبية. سافر كودالي إلى عدد من القرى لنشر الأغاني الفولكلورية كما قام مع بيلا بارتوك بنشر العديد من الأغاني الشعبية المجرية، كانت أولها في عام 1906. وفي عام 1912 أصبح أستاذا في أكاديمية الموسيقى فرانز ليست في بودابست. زولتان _ كودالي https://ar.wikipedia.org/wiki/

- تقوم التوناليّة[17] في الغالب على الأجناس المقاميّة وخاصّة المقامات الكنسيّة أوالعربيّة باستخدام أربعاً وخمساً وست نغمات من المقام.

- كلّما زادت النّصوص كانت الجملة اللحنيّة صغيرة والعكس صحيح.

- الألحان قائمة على تسلسل سلّمي صاعد أوهابط مع إستخدام قليل للقفزات.

- يمكن البداية بدرجة صوتيّة غيردرجة الرّكوز، واستخدام درجات ركوز مختلفة داخل اللّحن، وهذا يعطي إحساس بتغيير المقام.

- استخدام الموازين البسيطة والثّابتة وعدم استخدام الموازين المركّبة البسيطة والثابتة.

تتقاطع هذه الدّراسة بالدّراسة الحاليّة من حيث تناولها للطابع اللحني المرافق للنص، وارتباطه بالمناسبة الكنسية وتقاربه مع الموسيقى العربية.

2-2-3 الدّراسات الأجنبيّة

1- أجرى (ABSI، 1982) دراسة بعنوان Introduction Au Chant Melekite هدفت هذه الدّراسة إلى التعريف بالألحان الثّمانية الرّئيسيّة والألحان الفرعيّة للموسيقى البيزنطيّة.

خلصت هذه الدّراسة إلى تلخيص الإطار النظري التحليلي للموسيقى البيزنطيّة والتعّريف بألحانها ملمّة بكل القواعد الموسيقيّة الأساسية مسّلطة الضوء على خفايا الألحان الكنسيّة البيزنطيّة وأنماطها المتنوعة وتفرعاتها المختلفة، وأن الترنيم الكنسي المعتمد على الموسيقى البيزنطيّة هو ترنيم كنسي منفرد الصوت ، اي الترنيم على وتيرة واحده وتمييز التّرانيم غير الخاضعة للألحان البيزنطيّة الثّمانية وإيقاعها كالأنغام العلمانيّة.

17التوناليه: وهي العلاقات بين عناصر اللحن من توافقات هارمونيه والنغمات والفواصل والكروماتك وجميع عناصر اللحن في العمل الموسيقي لا سيما وان تلك العلاقات تتميز بالتسلسل الهرمي حيث تكون واحده من هذه العناصر جاذبه او مهيمنه على بقيه العناصر وغالبا ما تكون النغمه الاساسيه للمقام (التونك) ومنها أتت كلمه تونالي.

تتقاطع هذه الدّراسة بالدّراسة الحاليّة من حيث دراسة الألحان البيزنطيّة الثّمانية والتّعريف بها.

2- وفي دراسة قامت بها (Erian ,1987) بعنوان" Coptic Music : As Egyptian Tradition"، هدفت إلى إظهار الناحية التاريخية لأصول الموسيقى القبطية ومعتقدات الاقباط. وتناولت الدراسة المصادر التاريخية لطرق تداول طابع الطقس القبطي، كذلك أسلوب أداء هذه الألحان ومساحتها الصوتية والصيغة البدائية لها، كما تطرقت إلى أنواع أخرى من الموسيقى الدينية مثل: التراتيل الكاثوليكية والأثيوبية والإنجيلية.

تتقاطع هذه الدراسة بالدرسة الحاليّة من حيث تناولها للموسيقى الدينية من المنظور التاريخي.

3- أجرى (ABSI، 1988) بدراسة بعنوان L'hymnographie Grecque Et Ses Versions Syrlaque Et Arabe La Relation Texte-Musique هدفت هذه الدّراسة إلى تسليط الضوء على الموسيقى اليونانيّة وارتباطها بالموسيقى البيزنطيّة والعربيّة حيث رأى(ABSI) ان ألحان الكنيسة البيزنطيّة الثّمانية الحاليّة هي الحان الموسيقى اليونانيّة القديمة نفسها وأن الكنسية البيزنطيّة ورثت عن الإغريق هذا التّراث الفنّي الثّمين، بيد أنّ الموسيقى اليونانيّة القديمة قد تطوّرت مع العصور والأيّام ودخل عليها زيادة وتحريف في سلمها وألحانها واوضاعها، حيث قارن الباحث بين مزاعم مدرسة كوبنهاجن[18]

[18] ترى مدرسة كوبنهاغن أنّ القرار الحقيقي للحن الخامس هو ذي السفلى، وقرار السّادس كه، وقرار السابع زو، وقرار الثامن ني، فيكون قرار اللحان الربعة الشقيقة أوطى من قرار الألحان الربعة الرّئيسيّة بمقدار غمّاز وأنغامها أكثر اتساعًا من أنغام الألحان الرّئيسيّة (هبّي، 1964 : 214).

والرأي الأخر الممثل بمدرسة غروتافيراتا[19]، خلصت هذه الدّراسة على أنّ التشويش وقلّة الانتظام في تكوين ألحان الموسيقى البيزنطيّة الحاليّة وترتيبها يعزى إلى تاثير الموسيقى الشّرقيّة ولاسيّما العربيّة التّركيّة فغيّر من معالمها وقرارات ألحانها حتى آل بها الأمر على حالها الحاضر.

تتقاطع هذه الدّراسة بالدّراسة الحاليّة من حيث تقسيم الألحان إلى أصليّة وشقيقة وتوضيح أساس التقارب بين الموسيقى البيزنطيّة الحاليّة مع الموسيقى العربيّة، مما يرجّح عمليّة الخلط بين الألحان البيزنطيّة والألحان العربيّة.

[19] ترى مدرسة غروتافيراتا استنادًا إلى التقليد الشّرقي أنّ قرار اللحن الخامس هو با، والسادس فو، والسابع غا، أو زو منخفضة، والثّمن ني، أي أنّ قرار الألحان الأربعة الشّقيقة أوطى من قرار الألحان الربعة الأصليّة مقدار غمّاز أيضًا، ما خلا اللحن الرابع وشقيقه الثامن (هبّي، 1964 : 215).

الفصل الثالث

الطريقة و الإجراءات

الفصل الثالث

الطّريقة والإجراءات

يتناول هذا الفصل الإطار التحليلي المتبع لتنفيذ الدراسة الخاصة بربط الألحان البيزنطية الثمانية الرئيسية، والألحان الفرعية التابعة لبعضها ببعض المقامات العربيّة المعروفة، والتوسّع في التحليل والدّراسة لبيان مدى التّقارب والاختلاف بين هذه الألحان والمقامات، والخروج بفائدة تحليلية تبين المقاربات السّلمية بين المقامات العربيّة والألحان البيزنطيّة مع توضيح منهجيّة لتميز المفارقات بين الألحان.

3-1 للبدء في تحليل الألحان الثّمانية والألحان الفرعيّة التابعة لبعضها بصيغتها المتداولة، ارتأت الباحثة ضرورة البدء بالتوضيح العام والأشمل ل:

أولاً– الكومات في الألحان البيزنطيّة وما يقابلها من الكومات في سلالم الموسيقى العربيّة.

ثانياً– أبعاد سلالم الألحان الثمّانية في الموسيقى البيزنطيّة

ثالثاً– أبعاد سلالم مقامات الموسيقى العربيّة.

رابعاً – القيم الزمنيّة للنوتات الموسيقيّة البيزنطيّة وما يكافئها بالنوتات الغربية.

خامساً– المفاتيح الموسيقيّة للألحان البيزنطيّة.

سادساً – علامات الوزن للألحان البيزنطيّة وشرحها.

سابعاً – العلامات البسيطة للموسيقى البيزنطية.

ثامناً– أسماء النغمات الموسيقية البيزنطية بحسب اسماء نغمات الموسيقى الغربيّة والعربيّة.

3-1-1 الكومات في سلالم الألحان البيزنطيّة وما يقابلها من الكومات في سلالم مقامات الموسيقى العربيّة

في الموسيقى الكنسيّة البيزنطيّة ثلاثة سلالم أساسيّة كبيرة (إن هذه السلالم الكبيرة تتألف من دواوين صغيرة إمّا أوكتا كورد (ثماني النغمات)، وإمّا بنتا كورد (خماسي النغمات)، وإمّا تتراكورد (رباعي النغمات)، تتعاقب بانتظام ويقال لها الدّواوين الصغيرة، إنّ هذه الدواوين تستعمل في تأليف السلالم الأساسية) تسير بموجبها جميع الألحان وهي: السّلم الرجلّي، السّلم الملّون، والسّلم الرّخيم (يازجي، 2001).

أما الأوكتا كورد فهو السّلم المؤلّف من ثمانية نغمات (أبراج: والبرج يعني النّغمة، كلّما أردنا الإشارة إلى درجات السلّم لا إلى الصّوت) وسبعة أبعاد، وهو أيسر الدواوين الصّغيرة لتأليف السلالم الكبيرة ويقال له السّلم الحاوي أي مذهب كل الأوتار أو النّغمات الّتي يعطيها طبيعيّا صوت الإنسان، بحسب الشّكل التّالي:

	با	فو	غا	ذي	كه	زو	ني	با	
عدد الكومات	10	8	12	12	10	8	12		=72 كوما
عدد الاوتار أو النغمات	1	2	3	4	5	6	7	8	=8 أوتار أو نغمات
عدد الأبعاد	1	2	3	4	5	6	7		= 7 أبعاد

الشكل رقم (1): الأوكتا كورد (السلم المؤلف من ثمانية نغمات)

وإمّا البنتا كورد فهو السّلم الصّغير المؤلف من خمسة نغمات وأربعة أبعاد ويسمّيه البيزنطيّون أيضًا الدّولاب لتكرار أبعاده بانتظام، بحسب الشّكل التّالي

	ني	با	فو	غا	ذي	كه	زو	ني	با	
عدد الكومات	12	10	8	12	12	10	8	12		= 12+72كوما
عدد الاوتار أو النغمات	1	2	3	4	1+5	2	3	4	5	=5 أوتار أو نغمات
عدد الأبعاد	1	2	3	4	+1	2	3	4		= 4 أبعاد
	الديوان الأول				الديوان الثاني					

الشكل رقم (2): البنتا كورد (السّلم الصّغير المؤلف من خمسة نغمات)

وأما التترا كورد وهو السّلم الصّغير المؤلّف من أربعة نغمات وثلاثة أبعاد وقد دعاه الفارابي البعد الذي بالأربعة، وتكون نغمة طرفي هذا الديوان ثابتة كما هي الحال في أطراف الدّواوين الصغيرة كلها أما النغمات الأخرى فهي عرضة للتغيير والتحويل فهي ترفع وتخفض بحسب جنس النغم، بحسب الشّكل التّالي:

	با	فو	غا	ذي	كه	زو	ني	با	
عدد الكومات	10	8	12	12	10	8	12		=72 كوما
عدد الاوتار أو النغمات	1	2	3	4	+1	2	3	4	= 4+4 = 8
عدد الأبعاد	1	2	3	+1	1	2	3		= 3+ 1+ 3= 7
	الديوان الأول			بعد انفصال	الديوان الثاني				

الشكل رقم (3): التترا كورد(السّلم الصّغير المؤلّف من أربعة نغمات)

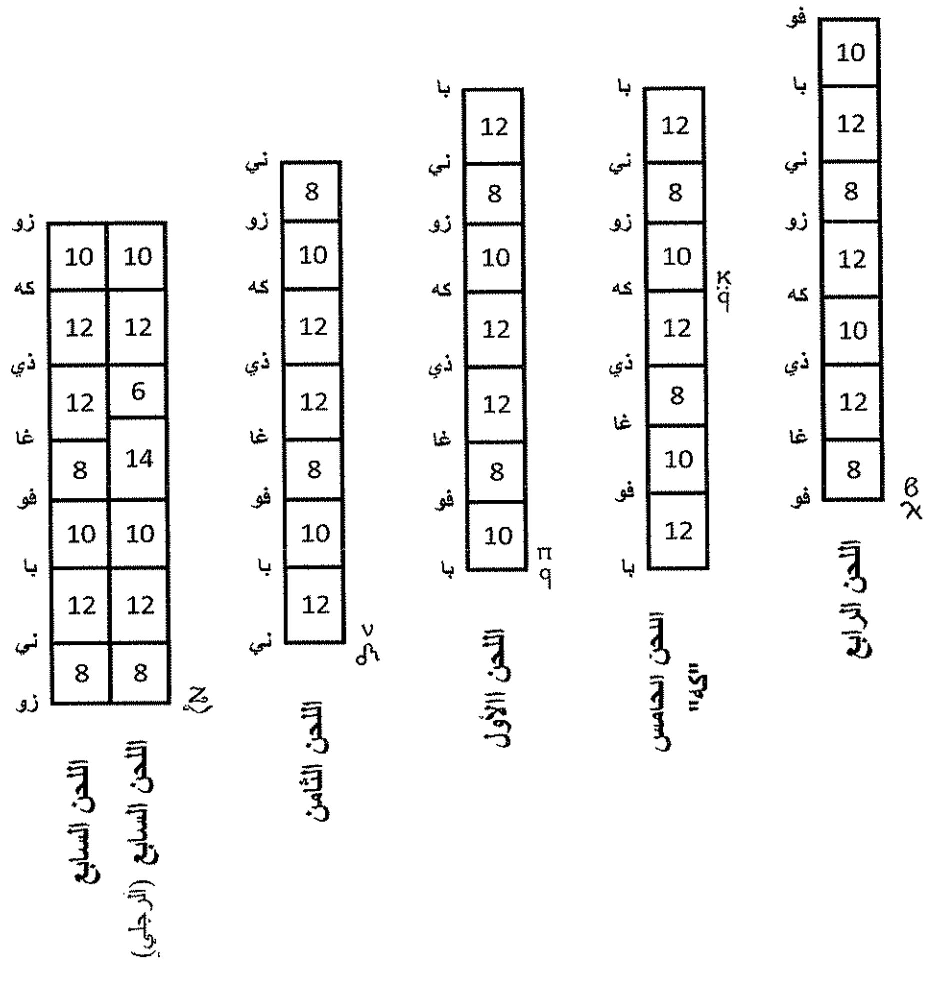
إنّ الموسيقى العربيّة تقسّم البعد الكائن بين النغمات (الأبراج) إلى رتبتين كبيرة وصغيرة، فالكبيرة ما كان البعد فيها بين النّغمات المتجاورين أربعة أرباع، والصّغيرة ما كان البعد فيها ثلاثة أرباع.

الأولى منها هي من اليكاه إلى العشيران، ومن الرّاست إلى الدوكاه، ومن الجهاركاه إلى النّوا، والثّانية من العشيران إلى العراق، ومن العراق إلى الرّاست، ومن الدّوكاه إلى السّيكاه، ومن السّيكاه إلى الجهاركاه، فتكون جملة ما تحتويه النّغمات السّبعة أربع وعشرين (24) ربعًا (المعلوف، 2002 : 246).

أمّا البيزنطيون فيجعلون أوّل الديوان نغمة (برج الدوكاه المسمى "با"، ونهايته الماهور المسمى "تي"، ويقسمون النّغمات إلى ثلاثة مراتب، والبعد الكائن بين الأبراج يقسمونه إلى دقائق، فالرتبة الأولى هي نفس الرتبة الأولى عند العرب ولكن يكون البعد بين البرج منها والآخر اثنتي عشرة دقيقة، والرتبة الثانية هي من الدوكاه إلى السيكاه ومن الحسيني إلى الأوج، والبعد بين كل برج منها عشر دقائق، والرتبة الثالثة هي من السيكاه إلى الجهاركاه ومن الأوج إلى الماهور، والبعد بين كل برج منها ثماني دقائق، فتكون جلة ما تحتويه النّغمات السبعة إثنان وسبعون (72) دقيقة.

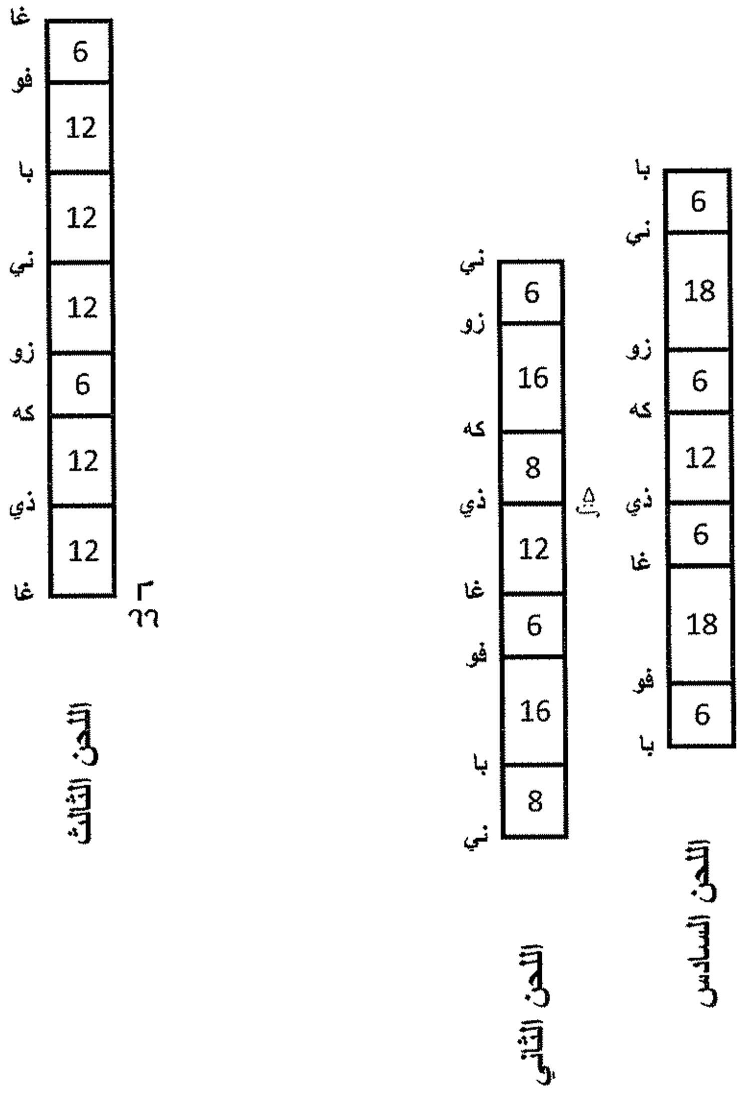
3-1-2 أبعاد سلالم الألحان الثمانية في الموسيقى البيزنطيّة

السّلالم الرجلّية



الشكل رقم (4): السلالم الرجلية في الموسيقى البيزنطية

السلالم "الملوّنة"   السلّم الرخيم



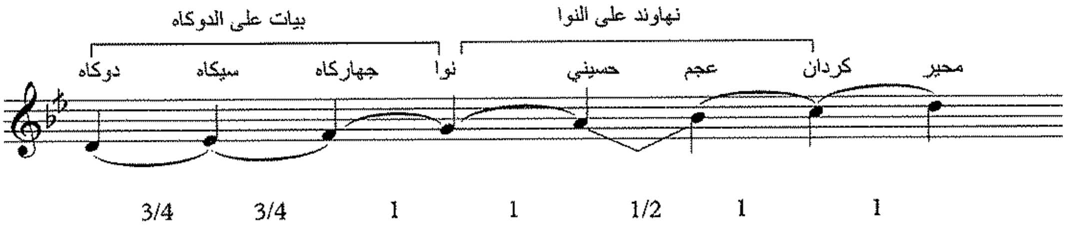
الشكل رقم (5): السّلالم الملوّنة و السلّم الرّخيم في الموسيقى البيزنطيّة

تعتبر هذه الألحان هي المساحة الصوتية للّحن ولكن أساس المقام يبدأ من مفاتيح مختلفة، مذكورة بجوار كل سلّم من السّلالم.

3-1-3 أبعاد سلالم مقامات الموسيقى العربية

بعض المقامات العربيّة تختلف في حالة الهبوط في بعض النّغمات الملوّنة، لكنّ الباحثة ارتأت إلى تدوين المقامات الأصليّة كما هي.

سّلم مقام البيات

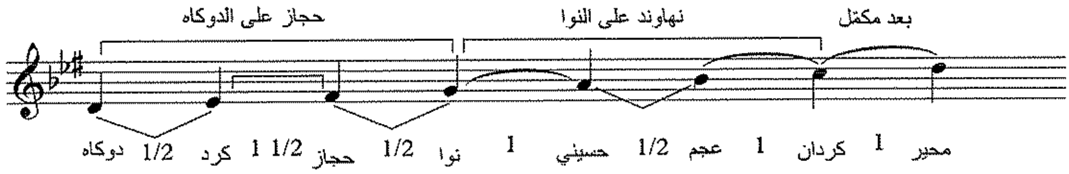


7	6	9	9	5	8	9

مثال على الكومات في الموسيقى العربية، وهكذا لجميع المقامات

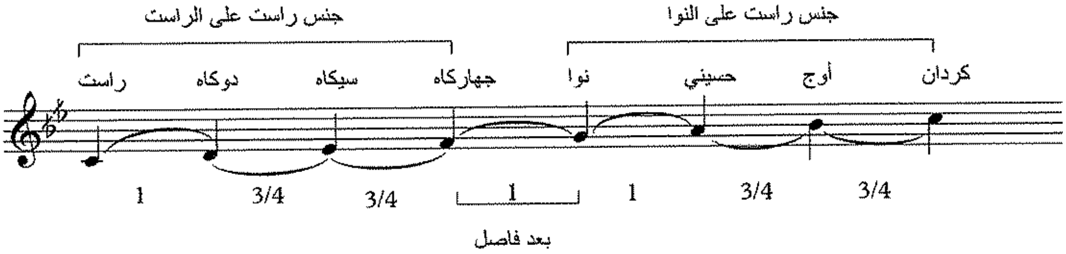
الشكل رقم (6): سّلم مقام البيات

سّلم مقام الحجاز



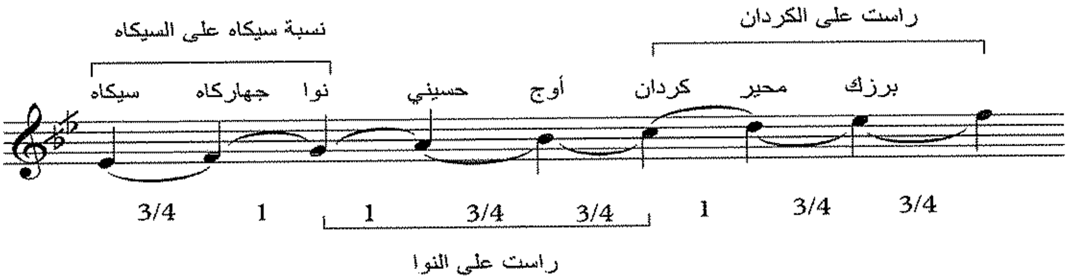
الشكل رقم (7): سّلم مقام الحجاز

سّلم مقام الرّاست



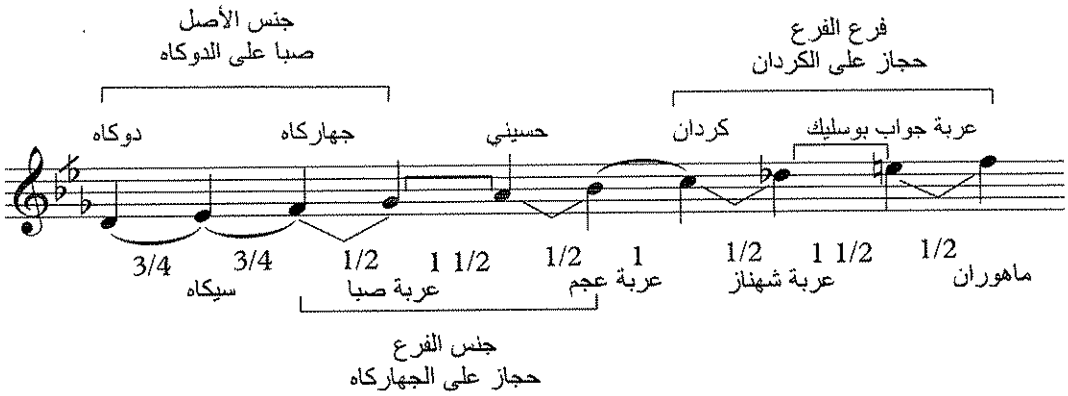
الشكل رقم (8): سّلم مقام الرّاست

سّلم مقام السيكاه



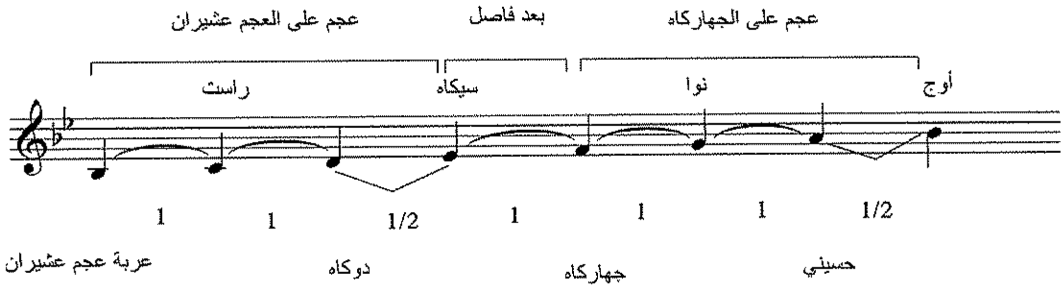
الشكل رقم (9): سّلم مقام السيكاه

سّلم مقام الصبا



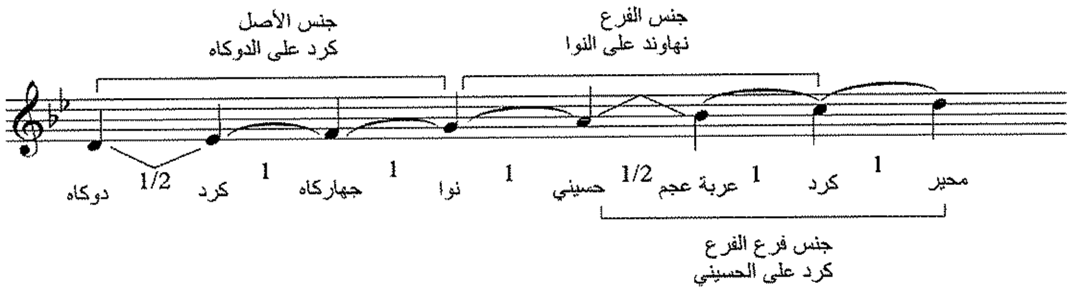
الشكل رقم (10): سّلم مقام الصبا

سّلم مقام العجم



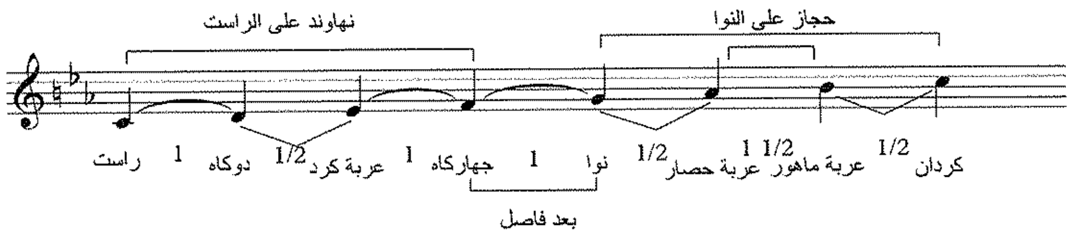
الشكل رقم (11): سّلم مقام العجم

سّلم مقام الكرد



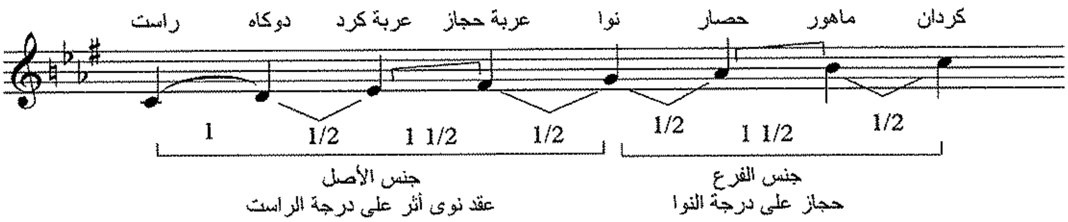
الشكل رقم (12): سّلم مقام الكرد

سّلم مقام النهاوند



الشكل رقم (13): سّلم مقام النهاوند

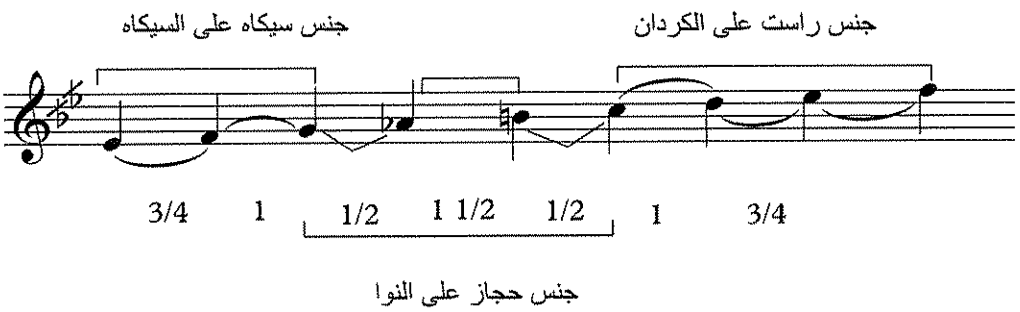
سّلم مقام النوى أثر



الشكل رقم (14): سّلم مقام النوى أثر

كما ارتأت الباحثة، ضرورة إدراج المقامات العربيّة التّالية والتي سيأتي ذكرها في تحليل الألحان البيزنطيّة.

سّلم مقام الهزام



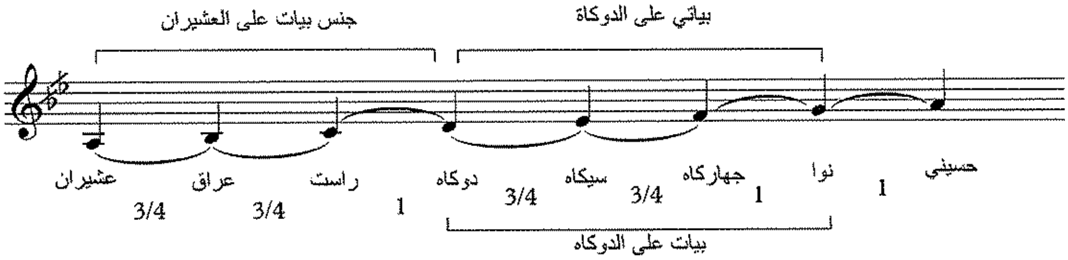
الشكل رقم (15): سّلم مقام الهزام

سّلم مقام جهار كاه



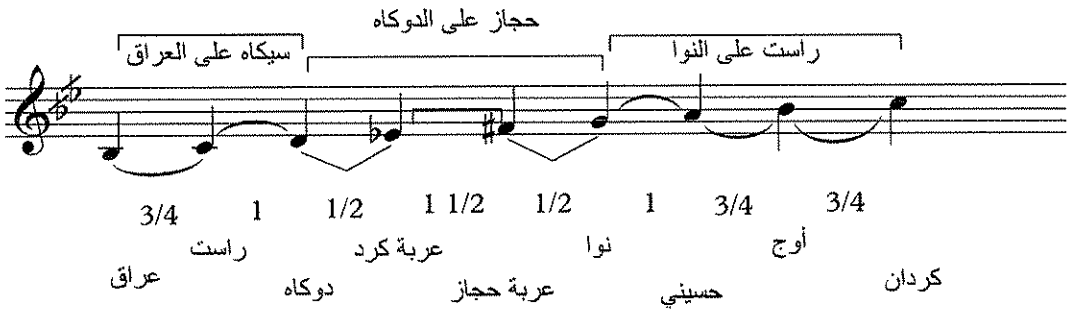
الشكل رقم (16): سّلم مقام جهار كاه

سّلم مقام حسيني عشيران



الشكل رقم (17): سّلم مقام حسيني عشيران

سّلم مقام راحة الأرواح



الشكل رقم (18): سّلم مقام راحة الأرواح

3-1-4 القيم الزمنيّة للنوتات الموسيقيّة البيزنطيّة وما يكافئها بالنوتات الغربية



الشكل رقم (19): القيم الزمنيّة للنوتات الموسيقيّة البيزنطيّة وما يكافئها بالنوتات الغربية

3-1-5 المفاتيح الموسيقيّة للألحان البيزنطيّة

لكل نغمة من النغمات السبع الأساسيّة التي تؤلف السلم، علامة هي بمثابة مفتاح يرشد المرتّم إلى اسم النغمة التي يجب الانطلاق منها أو الانتهاء إليها في وسط القطعة أو آخرها، الجدول التّالي يوضح أشكال المفاتيح المستخدمة في الموسيقى البيزنطيّة وارتباطها بدرجة النوتة التي ترشد المرنم إلى درجة البداية:

جدول رقم (1): المفاتيح الموسيقيّة للألحان البيزنطيّة

المفاتيح المرتفعة	المفاتيح المتوسطة	المفاتيح المنخفضة	الاسم
ν′ ɿɿ	ν ɖ	—	Martyría of Ni
π′ q	π q	—	Martyría of Pa
β′ λ	β λ	—	Martyría of Vou
Γ′ ɿɿ	Γ ɿɿ	ɿɿ Γ	Martyría of Ga
Δ′ ɖ	Δ ɖ	ɖ Δ	Martyría of Di
Κ′ q	Κ q	q Κ	Martyría of Ke
Ζ′ λ	Ζ ∾	—	Martyría of Ke

3-1-6 علامات الوزن للألحان البيزنطيّة وشرحها

جدول رقم (2): علامات الوزن للألحان البيزنطيّة وشرحها

الرمز	الاسم	الشرح و المعنى
	Gorgón غرغون	Divides the beat in two equal parts يتسلط على علامتين، فيسلب نصف وقت من العلامة الجالس عليها، ونصف وقت اخر من العلامة التي تسبقه، وهكذا يكون للعلامتين معا وقت واحد
	Dígorgon دِغرغون	Divides the beat in three equal parts نفس السابق ولكن لثلاثة أجزاء
	Trígorgon تريغورغون	Divides the beat in four equal parts نفس السابق ولكن لأربعة أجزاء
	Aorgon أرغون	Divides the beat in three parts يتسلط على ثلاث علامات ، فيسلب نصف وقت من العلامة الملازم لها، ونصف وقت من العلامة التي تسبقه، ثم يزيد وقتا إلى العلامة التي تأتي بعده
	Klásma كلازما	Adds one beat تزيد وقتاً واحدًا إلى العلامة المكتوبة فوقها أو تحتها
.	Aplé أبلي	Adds one beat تزيد وقتاً واحدًا إلى العلامة المكتوبة فوقها
..	Diplé ديبلي	Adds two beats تزيد وقتين إلى العلامة المكتوبة فوقها
...	Triplé تريبلي	Adds three beats تزيد ثلاثة أوقات إلى العلامة المكتوبة فوقها

3-1-7 العلامات البسيطة

جدول رقم (3): العلامات البسيطة

التفسير	الاسم	رسم العلامات
Same pitch as preceding note مستوية	Ison ايصن	
Ascending second صاعدة 1	Oligon أليغن	
Ascending second صاعدة 1	Petasthé بتستي	
Ascending second صاعدة 1	Kentémata كِنديمتا	
Ascending third صاعدة 2	Kéntema كِنديما	
Ascending fifth صاعدة 4	Hypselé إبسلي	
Descending second هابطة 1	Apóstrophos أبوستروفوس	
Two consecutive descending seconds هابطة 1-1	Hyporrhoé ايبوروئي	
Descending third هابطة 2	Elaphrón إلفرون	
Descending fifth هابطة 4	Khamelé خَملي	

3-1-8 أسماء النغمات الموسيقية البيزنطية بحسب اسماء نغمات الموسيقى الغربيّة والعربيّة

جدول رقم (4): أسماء النغمات الموسيقية البيزنطية

أسماء النغمات باللغة اليونانية	Nη	Zω	K €	Δι	Γα	BOυ	Πα
لفظ النعمات باللغة الإنجليزية	Ni	ZO	Ke	thi	Ga	Vou	Pa
لفظ النغمات باللغة اليونانية	ني	زو	كه	ذي	غا	فو	با
أسماء النغمات حسب التدوين الموسيقي المعاصر	دو	سي	لا	صول	فا	مي	ري
أسماء النغمات حسب التدوين الموسيقي العربي	كردان (الجواب) رست (القرار)	أوج	حسيني	نوا	جهاركاه	سيكاه	دوكاه

وسيتم تاليا شرح تفصيلي لما توصّلت إليه الباحثة من خلال تحليلها للألحان البيزنطيّة وبيان ما يقابلها من مقامات في الموسيقى العربيّة.

ستقوم الباحثة بالتحليل وفق الخطوات التالية:

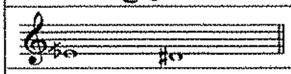
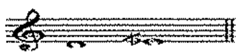
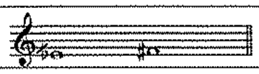
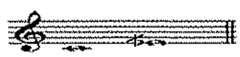
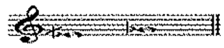
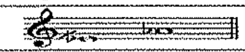
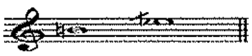
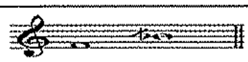
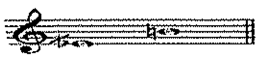
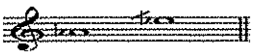
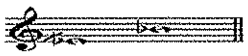
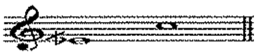
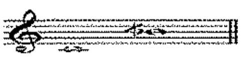
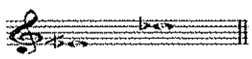
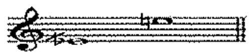
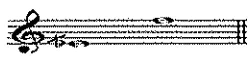
1- قامت الباحثة بعمل مسح للألحان البيزنطية الثمانية من المراجع والمصادر والكتب ووضعها في متن الرّسالة.

2- قامت الباحثة بالتدوين الموسيقي للألحان الثمانية على برنامج خاص بالتدوين الموسيقي (Sibelius).

3- قامت الباحثة بإعادة التدوين الموسيقي من اليمين إلى اليسار، لتسهيل قراءة المدونة من قبل المرنمين في الجوقات الكنسية البيزنطيّة. بإستخدام برنامج (Adobe Photoshop) حيث إرتأت الباحثة أنّ هذه الطريقة متّبعة في بعض الدّول العربيّة، وتفتقر لها جميع جوقات الترنيم للكنائس، ومن خلال مقابلتنا لبعض المرنمين المتميزين في الجوقات ومن أهمهم قائد جوقة الأردن البيزنطيّة السيد حسام حدّاد، وقدس الأب يوسف طنوس (عميد كلية الموسيقى – جامعة الكسليك) الذينّ أشادوا بضرورة عمل مثل هذا التدوين الموسيقي، حيث أبدوا تعطّشهم لمثل هذه المدونات الموسيقيّة فقامت الباحثة بتدوين جميع الألحان البيزنطية الثمانية الرّئيسيّة ، وبعض الألحان الفرعيّة بطريقة التدوين العربيّة (من اليمين إلى اليسار).

هناك بعض المسافات في المقامات العربيّة ليس لها أسماء، فقامت الباحثة بالاستعانة ببحث "أسماء مقترحة لجميع مسافات المقامات العربيّة الّتي تحتوي على ثلاثة أرباع البعد: دراسة تحليليّة" (سكرية، تيسير ، 2014؛ ص626-627).

الجدول رقم (5):الأسماء المقترحة لجميع مسافات المقامات العربيّة الّتي تحتوي على ثلاثة أرباع البعد

الرقم	أسم المسافة	قيمة المسافة	مثال على تواجد المسافة	نموذج
1	ثانية تحت الصغيرة	ربع واحد	حساس الدرجة الأولى في مقام السازكار	
2	ثانية متوسطة	ثلاثة أرباع البُعد	بين الدرجة الأولى والثانية في مقام بياتي	
3	ثانية فوق الكبيرة	خمسة أرباع البعد	بين الدرجة الأولى والثانية في مقام المستعار	
4	ثالثة متوسطة	بُعد وثلاثة أرباع البُعد	بين الدرجة الأولى والدرجة الثالثة في مقام الراست	
5	ثالثة فوق الناقصة	بُعد وربع البُعد	بين الدرجة الثانية والرابعة في مقام صبا	
6	رابعة فوق الناقصة	بُعدان وربع البُعد	بين الدرجة الأولى والرابعة في مقام الهزام	
7	رابعة فوق التامة	بُعدان وثلاثة أرباع البُعد	بين الدرجة الثالثة والسادسة في مقام الراست	
8	رابعة تحت التامة	بُعدان وربع البُعد	بين الدرجة الخامسة والثامنة في مقام الهزام	
9	رابعة تحت الزائدة	بُعدين وثلاثة أرباع البُعد	بين الدرجة الرابعة والسابعة في مقام الراست	
10	خامسة فوق التامة	ثلاثة أبعاد وثلاثة أرباع البُعد	بين الدرجة الأولى والخامسة في مقام الهزام	
11	خامسة تحت الزائدة	ثلاثة أبعاد وثلاثة أرباع البُعد	بين الدرجة الرابعة والثامنة في مقام الهزام	
12	خامسة فوق الناقصة	ثلاثة أبعاد وربع البُعد	بين الدرجة الثانية والسادسة في مقام البياتي	
13	سادسة متوسطة	أربعة أبعاد وربُعد البُعد	بين الدرجة الثالثة والثامنة في مقام الراست	
14	سابعة متوسطة	خمسة أبعاد وربع البُعد	بين الدرجة الأولى والسابعة في مقام الراست	
15	سابعة فوق الناقصة	أربعة أبعاد وثلاثة أرباع البُعد	بين الدرجة الثانية والثامنة في مقام الصبا	
16	ثامنة فوق التامة	ستة أبعاد وربع البُعد	بين الدرجة الثانية والتاسعة في مقام الصبا	
17	تاسعة متوسطة	ستة أبعاد وثلاثة أرباع البُعد	بين الدرجة الثانية والعاشرة في مقام الصبا	

3-2 بناءاً على ما سبق قامت الباحثة بالآتي:

تحليل كل لحن من الألحان البيزنطيّة الثّمانية بحيث يشمل:

أولاً- النّموذج البيزنطي، وربط النموذج البيزنطي المدوّن بالنموذج البيزنطي المسموع والمتوارث.

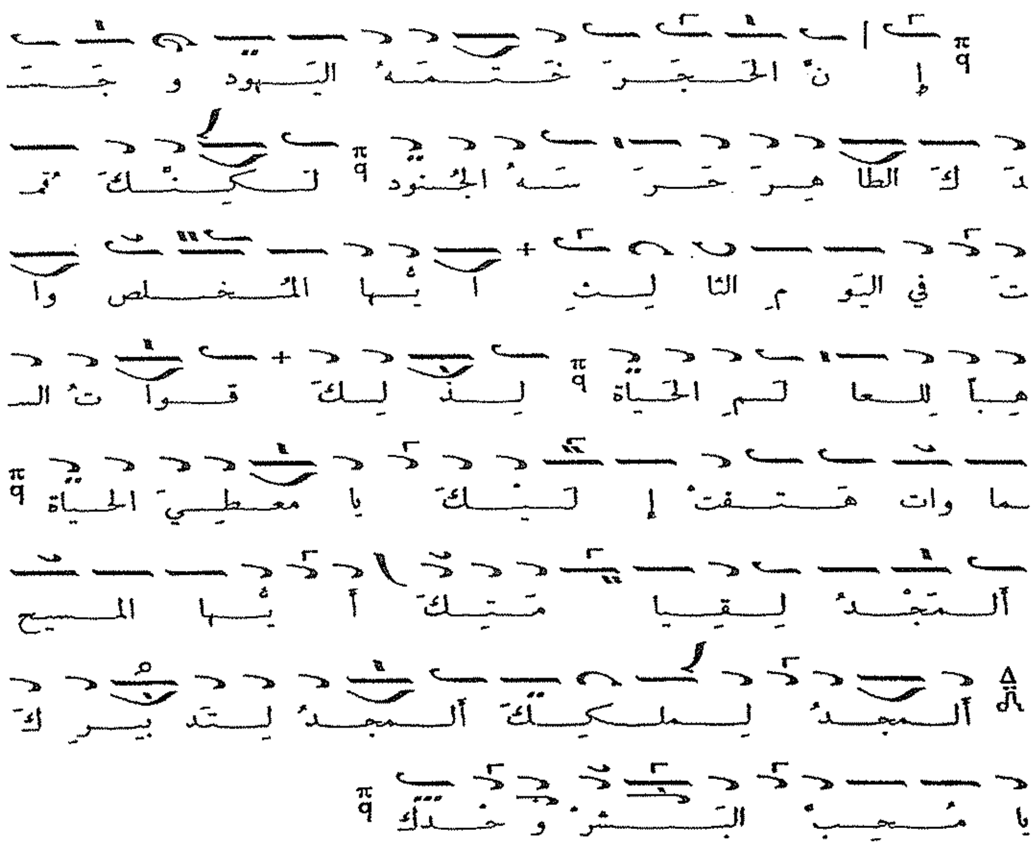
ثانياً- القيام بتدوين النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت).

ثالثاً-القيام بتدوين النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع بيان تحليل تراكيب الأجناس الموسيقية بحسب الموسيقى العربية.

3-2-1-1 اللّحن الأوّل

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن الأول



الشكل رقم (20): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن الأول

يوحي اللّحن الأول للسامع بالهدوء والسكينة، ويجمع إلى البساطة العظمة وإلى الرصانة الجمال. ومن أكثر التراتيل التي ترنم على اللّحن الأول (طروبارية اللحن الأول "إن الحجر لما خُتِم) (المر، 1969، ص16).

- مرفق نموذج متوارث مسموع للّحن الأوّل

3-2-1-2 النّموذج البيزنطي للحن الأول بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (21): النموذج البيزنطي للحن الأول بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-2-1-3 تحليل اللحن الأول بحسب التدوين الموسيقي



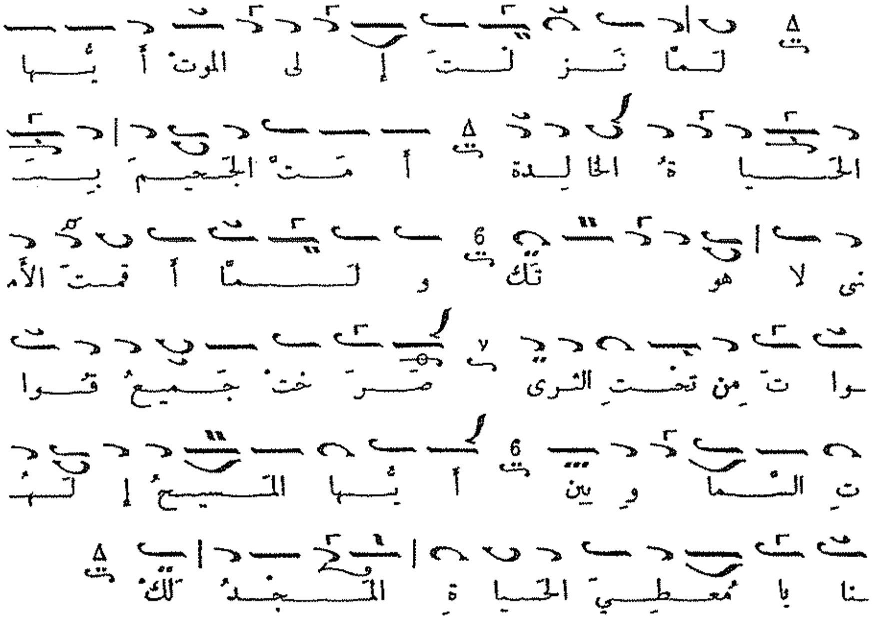
الشكل رقم (22): تحليل اللحن الأول بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1–41) جنس بيات "على درجة دوكاه".
- مازورة (42–47) جنس نهاوند "على درجة نوا".
- مازورة (48–52) جنس بيات "على درجة دوكاه".
- مازورة (53–62) جنس جهاركاه.
- مازورة (63–66) جنس بيات على "درجة الدوكاه".

3-2-2-1 اللّحن الثاني

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن الثاني



الشكل رقم (23): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن الثاني

توحي أنغام اللّحن الثاني الى السامع الفخامة والعذوبة والندامة والابتهال بحرارة، وتخلق جوًا من الخشوع والابتهال، فهي أنغام عذبة توسليّة.

- مرفق نموذج متوارث مسموع للّحن الثاني

3-2-2-2 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (24): النموذج البيزنطي للحن الثاني بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-2-2-3 تحليل اللحن الثّاني بحسب التدوين الموسيقي



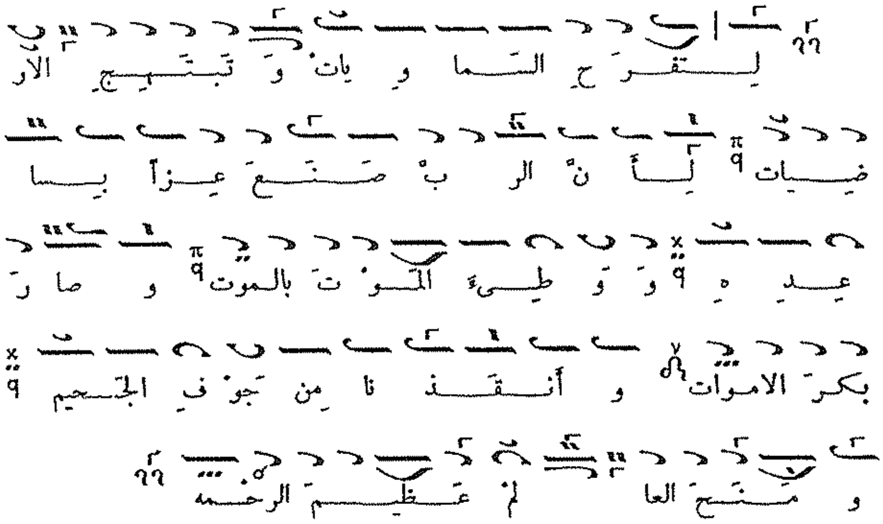
الشكل رقم (25): تحليل اللحن الثاني بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1-23) جنس هزام على درجة سيكاه.
- مازورة (24-27) جنس حجاز "على درجة راست".
- مازورة (27-47) جنس هزام.

3-2-3-1 اللّحن الثالث

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن الثالث



الشكل رقم (26): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن الثالث

تختص ألحان اللّحن الثالث بالقوة والرجولة والحيوية. (يازجي 2007، ص161).

- مرفق نموذج متوارث مسموع للّحن الثّالث

2-3-2-3 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (27): النموذج البيزنطي للحن الثالث بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-3-2-3 تحليل اللحن الثّالث بحسب التدوين الموسيقي



الشكل رقم (28): تحليل اللحن الثالث بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1-15) جنس عجم " على درجة جهاركاه".

- مازورة (16-22) جنس نهاوند " على درجة دوكاه".

- مازورة (23-27) جنس عجم " على درجة راست".

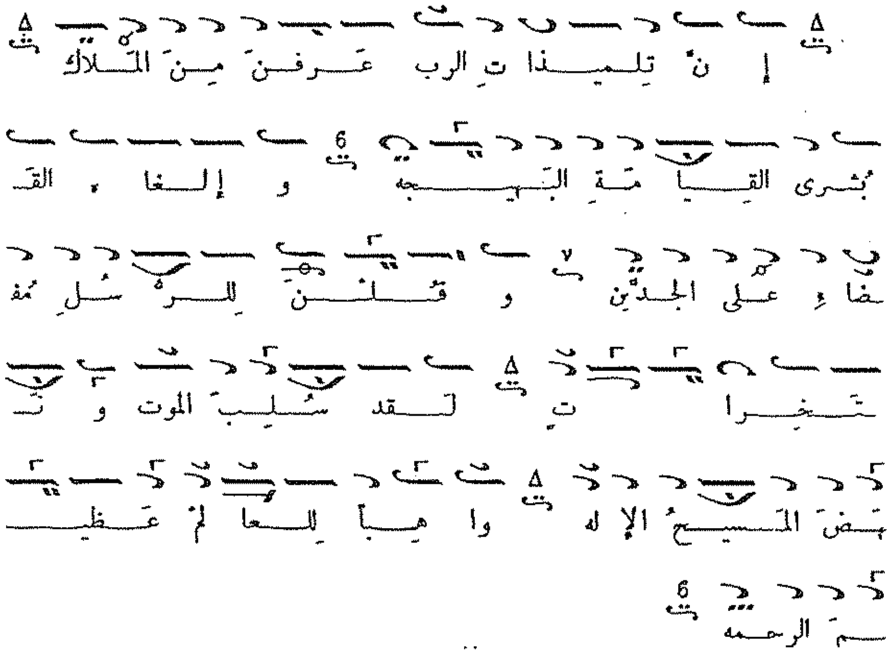
- مازورة (28-35) جنس عجم "على درجة جهاركاه".

- مازورة (35-39) جنس جهاركاه "على درجة جهاركاه".

3-2-4-1 اللحن الرابع

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن الرابع



الشكل رقم (29): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن الرابع

إنّ اللّحن الرابع يولّد الطرب والراحة في نفس السامع، ويولد السكينة والبساطة والابتهال مع الجلال، ويوحي بالخشوع والتواضع مع الفخامة، وله صفات اللّحن التوسلي (يازجي 2001، ص169 – 174).

- مرفق نموذج متوارث مسموع للّحن الرّابع

3-2-4-2 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات

(بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (30): النموذج البيزنطي للحن الرابع بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-2-4-3 تحليل اللحن الرّابع بحسب التدوين الموسيقي



الشكل رقم (31): تحليل اللحن الرابع بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1-17) جنس هزام " على درجة سيكاه".

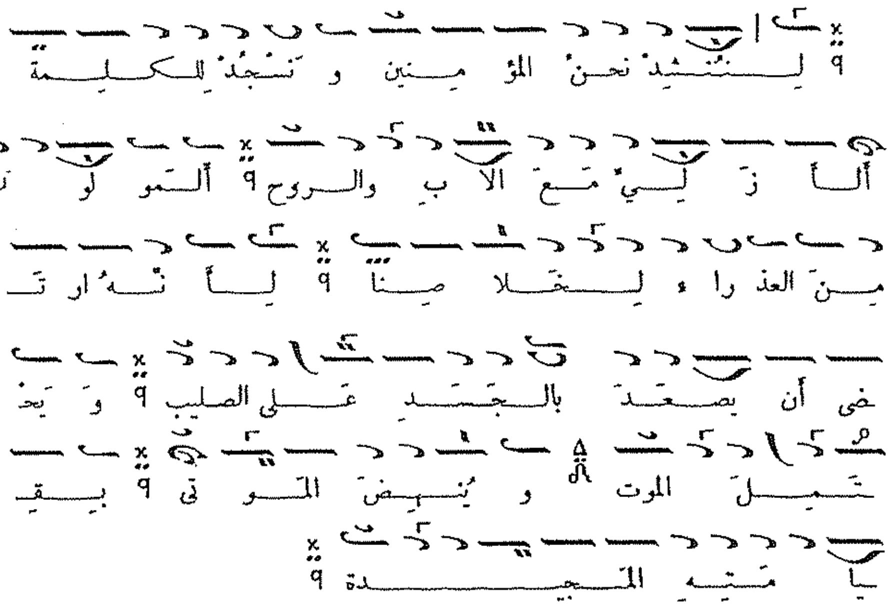
- مازورة (19-22) جنس حجاز "على درجة الراست".

- مازورة (23-44) جنس هزام "على درجة سيكاه".

3-2-5-1 اللّحن الخامس

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن الخامس



الشكل رقم (32): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن الخامس

يوحي اللّحن الخامس بالحماس والابتهاج والفرح في أنغامه الرشيقة. (يازجي 2001، ص182 – 188).

- مرفق نموذج متوارث مسموع للّحن الخامس

2-5-2-3 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات

(بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (33): النموذج البيزنطي للحن الخامس بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-2-5-3 تحليل اللحن الخامس بحسب التدوين الموسيقي



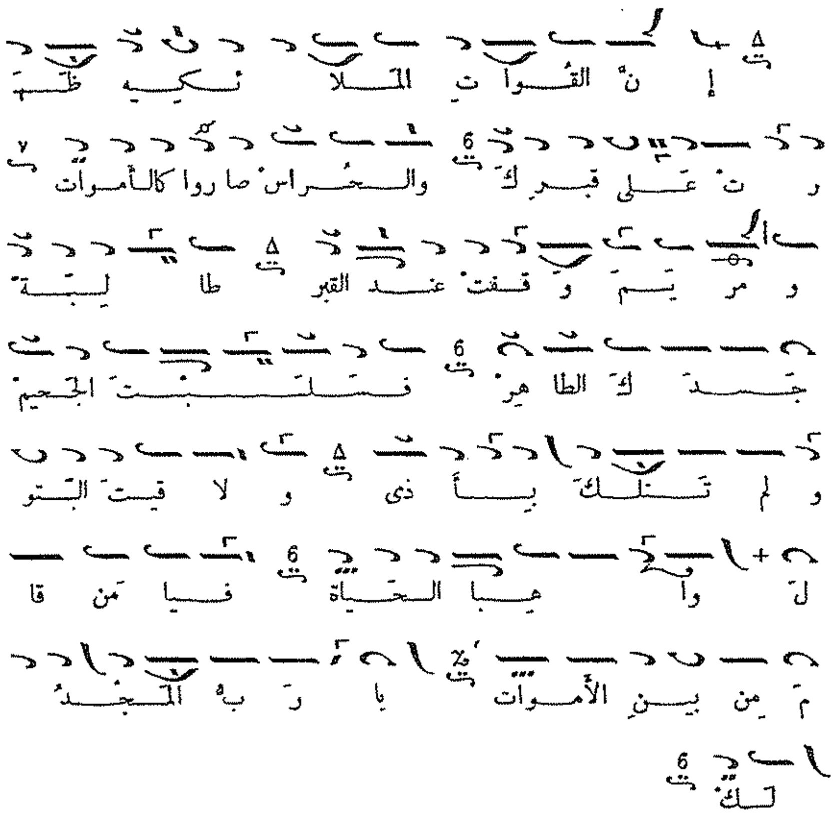
الشكل رقم (34): تحليل اللحن الخامس بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1-19) جنس بيات " على درجة حسيني".
- مازورة (20-21) جنس نهاوند " على درجة دوكاه".
- مازورة (22-33) جنس بيات " على درجة حسيني".
- مازورة (34-36) جنس نهاوند عجمي " على درجة نوا".
- مازورة (37-47) جنس بيات "حسيني".

3-2-6-1 اللّحن السادس

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن السّادس



الشكل رقم (35): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن السّادس

إنّ اللّحن السادس، يوحي بالخشوع والتوبة والحزن، هو لحن هدوئي.

- مرفق نموذج متوارث مسموع للّحن السادس.

3-2-6-2 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (36): النموذج البيزنطي للحن السّادس بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-6-2-3 تحليل اللحن السادس بحسب التدوين الموسيقي



الشكل رقم (37): تحليل اللحن السّادس بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1-12) جنس هزام " على درجة سيكاه".

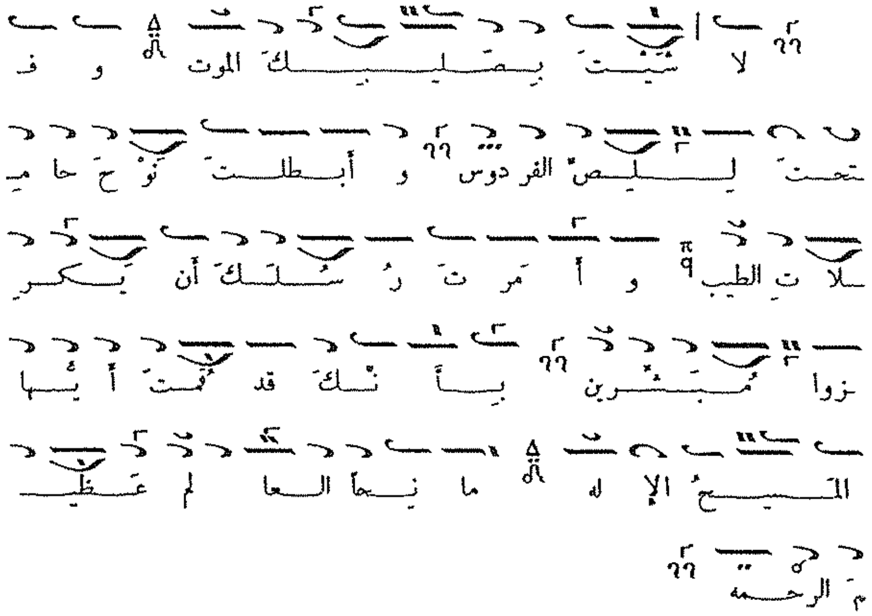
- مازورة (13-17) جنس حجاز " على درجة راست".

- مازورة (18-57) جنس هزام " على درجة سيكاه".

3-2-7-1 اللّحن السابع

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن السابع



الشكل رقم (38): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن السّابع

اللّحن السابع يوحي بالهدوء والسكينة.

- مرفق نموذج متوارث مسموع للّحن السابع

3-2-7-2 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (39): النموذج البيزنطي للحن السّابع بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-2-7-3 تحليل اللحن السابع بحسب التدوين الموسيقي



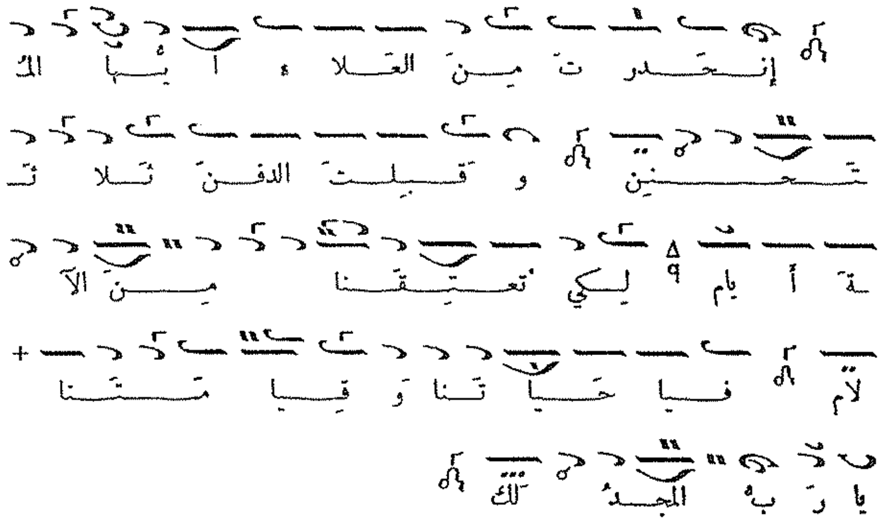
الشكل رقم (40): تحليل اللحن السّابع بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1-11) جنس عجم " على درجة الجهاركاه".
- مازورة (12-17) جنس نهاوند "على درجة دوكاه".
- مازورة (18-37) جنس عجم " على درجة الجهاركاه".
- مازورة (38-41) جنس جهاركاه.

3-2-8-1 اللّحن الثامن

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن الثّامن



الشكل رقم (41): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن الثامن

أما اللّحن الثامن غا ($\Gamma\alpha$) (فا) فيعبر عن الفرح ويجاري اللّحن الثالث بتأثيره.

- مرفق نموذج متوارث مسموع للّحن الثامن

3-2-8-2 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (42): النموذج البيزنطي للحن الثامن بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-2-8-3 تحليل اللحن الثامن بحسب التدوين الموسيقي



الشكل رقم (43): تحليل اللحن الثامن بحسب التدوين الموسيقي

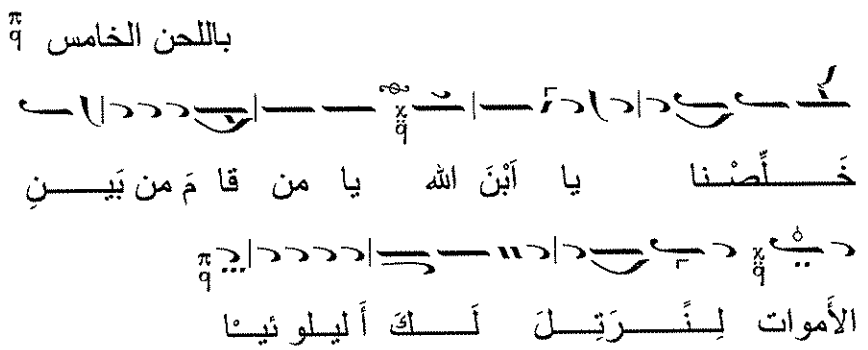
- مازورة (1-10) جنس عجم.
- مازورة (11-14) جنس عجم مع الانتهاء على الدرجة السادسة.
- مازورة (15-36) جنس عجم.

كما ارتأت الباحثة تحليل النّماذج الفرعيّة التّالية لإغناء البحث لما فيها من تنوّع في المقامات

3-2-9-1 اللّحن الخامس "2"

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن الخامس "2"



الشكل رقم (44): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن الخامس "2"

يوحي اللحن الخامس "2" بالسكينة والهدوء وأحيانًا بالفرح والبهجة، واحيانًا بالصلاة الخاشعة.

3-2-9-2 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات

(بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (45): النموذج البيزنطي للحن الخامس "2" بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-2-9-3 تحليل اللحن الخامس"2" بحسب التدوين الموسيقي



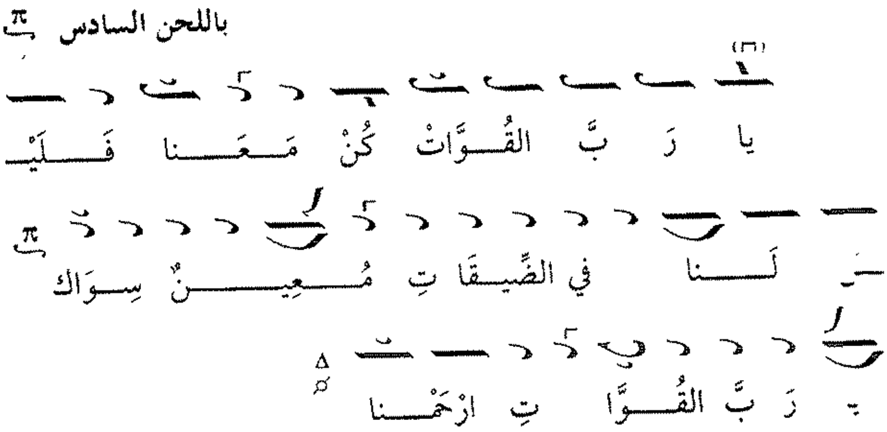
الشكل رقم (46): تحليل اللحن الثاني "2" بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1-2) جنس نهاوند عجمي.
- مازورة (3-9) جنس نهاوند حيث يختم " على درجة دوكاه".

3-2-10-1 اللّحن السادس "2"

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن السّادس "2"



الشكل رقم (47): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن السادس "2"

إنّ اللحن السادس "2" ، يوحي بالعذوبة والابتهال والخشوع كما في اللّحن الثاني.

3-2-10-2 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (48): النموذج البيزنطي للحن السادس "2" بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-2-10-3 تحليل اللحن السادس "2" بحسب التدوين الموسيقي



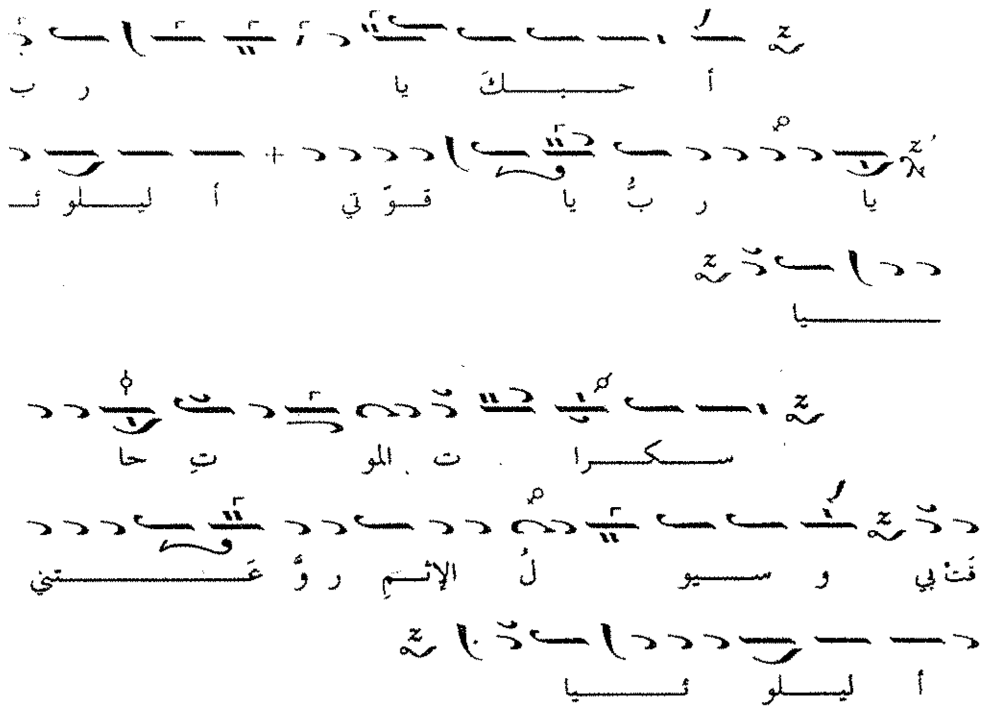
الشكل رقم (49): تحليل اللحن السادس "2" بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1-18) جنس حجاز " على درجة الدوكاه".

3-2-11-1 اللحن السّابع "2"

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن السابع "2"



الشكل رقم (50): التّموذج البيزنطي نشيد اللحن السابع "2"

اللّحن السابع يوحي بالفرح والطرب والابتهاج والاحتفال.

3-2-11-2 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (51): النموذج البيزنطي للحن السابع "2" بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-11-2-3 تحليل اللحن السّابع "2" بحسب التدوين الموسيقي



الشكل رقم (52): تحليل اللحن السابع "2" بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1-5) " نسبة سيكاه على درجة آوج".

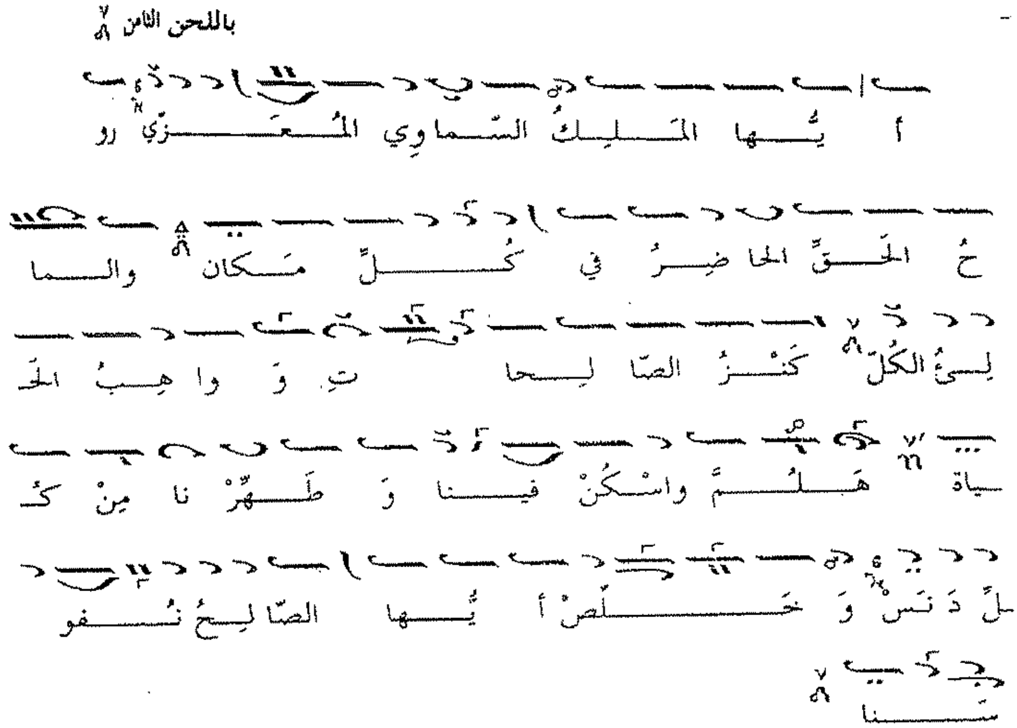
مازورة (6-9) جنس "نهاوند عجمي على النوا".

- مازورة (10-12) جنس "بيات دوكاه".
- مازورة (13-15) جنس "هزام على درجة عراق".
- مازورة (17-22) جنس "حجاز على درجة دوكاه".
- مازورة (23-25) جنس "راحة الآرواح على درجة عراق".
- مازورة (26-27) جنس "نسبة سيكاه على آوج".
- مازورة (28-29) جنس "نهاوند على النوا".
- مازورة (30-38) جنس راحة الأرواح يختم "على درجة عراق".

3-2-12-1 اللّحن الثامن "2"

النّموذج البيزنطي

نشيد اللحن الثامن "2"



الشكل رقم (53): النّموذج البيزنطي نشيد اللحن الثامن "2"

يوحي اللّحن الثامن ني (**Nη**) دو بالهدوء والراحة والفخامة وهو لحن هادئ.

3-2-2-12 النّموذج البيزنطي بالنوتة الغربيّة مع تجزيئ كلمات النّشيد بحسب النوتات (بالأحرف العربيّة مع عكس اتجاه التنويت)



الشكل رقم (54): النموذج البيزنطي للحن الثامن "2" بالنوتة الغربيّة (عكس إتجاه التنويت)

3-12-2-3 تحليل اللحن الثامن "2" بحسب التدوين الموسيقي



الشكل رقم (55): تحليل اللحن الثامن "2" بحسب التدوين الموسيقي

- مازورة (1–9) جنس سيكاه على درجة سيكاه.
- مازورة (10–17) جنس سيكاه على درجة سيكاه.
- مازورة (17–20) جنس "راست على الراست".
- مازورة (20–25) جنس "سوزدالار على النّوا".
- مازورة (25–28) جنس "راست على النّوا".
- مازورة (29–32) جنس "نهاوند على النّوا".
- مازورة (33–39) جنس "سيكاه على درجة سيكاه".
- مازورة (39–47) جنس "راست على الراست".

الفصل الرابع

نتائج الدراسة

الفصل الرابع

نتائج الدّراسة

مقدمة:

تورد الباحثة في هذا الفصل خصائص الألحان البيزنطية عن طريق ربط اللّحن البيزنطي بالمقامات العربيّة المرادفة، وبيان التحويلات المقاميّة المستخدمة ضمن اللّحن الواحد، حيث تم ذكر الطّبع المميّز لكل لحن من الألحان، و التّحليل المقامي للألحان البيزنطيّة الرئيسيّة الثمانية، ليتم مقارنتها مع المقامات العربيّة.

4-1 اللّحن الأوّل

4-1-1 الطابع الموسيقي للّحن الأوّل

1- أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 – 8- 10– 12 – 12 – 8 – 10 كوما.

ري – دو –سي – لا – صول– فا – مي– ري

2- إن قرار اللّحن هو ري "$\Pi\alpha$" وهي النغمة التي تنتهي بها الترتيلة.

3- عدد موازير اللحن هو"66" مازورة.

4- يبدأ اللحن بال "أنا كروز، أو اللافاري، up beat".

5- يبدأ اللحن من الدّرجة الأساسية لسلم مقام البيات "الدوكاه"، وينتهي على الدرجة الأساسية للسلم "الدوكاه".

6- حدود اللحن هي السابعة الصّغيرة.

7- الاستقرار المقامي في اللحن على الدرجة الأولى "دوكاه"، والدرجة الرابعة "نوا".

4-1-2 التحليل المقامي للحن الأول

اللحن الأوّل على مقام البيات.

1-يبدأ اللحن الأوّل بمقام بيات "على درجة دوكاه" حتى نهاية مازورة 41.

2- يقوم بعمل جنس نهاوند "على درجة نوا" من بداية مازورة 42 وحتّى نهاية مازورة 47.

3-من مازورة رقم (48) إلى مازورة رقم (52) يعود إلى بيات على درجة دوكاه.

4- يقوم بعمل جنس جهاركاه من بداية مازورة 53 وحتّى نهاية مازورة 62.

5- وبعد ذلك يعود إلى بيات على "درجة الدوكاه" من مازورة 63 حتّى نهاية اللّحن حيث يختم "على درجة دوكاه".

4-2 اللّحن الثّاني

4-2-1 الطّابع الموسيقي للّحن الثّاني

1- أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 8 – 14- 8 – 12 – 8 – 14 – 8 كوما.

دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري– دو

2- قرار اللّحن الثاني هو نغمة ذي Δt(صول) وهي النغمة التي ينتهي بها اللّحن.

3- عدد موازير اللحن هو"47" مازورة.

4- يبدأ اللحن بال "أنا كروز ، أو اللافاري، up beat".

5- يبدأ اللحن من الدّرجة الرابعة لسلم مقام الهزام "حسيني" وينتهي على الدرجة الثالثة للسلم "نوا".

6- حدود اللحن هي مسافة سادسة (كردان)، وثالثة أسفل أساس المقام (راست).

7- استخدم جنس حجاز على درجة الراست وهو تحويل غير مألوف في الموسيقى العربيّة.

4-2-2 التحليل المقامي للّحن الثاني

اللحن الثاني على مقام الهزام على درجة النوا.

1- يبدأ اللحن الثاني بمقام الهزام حتى نهاية مازورة رقم (23).

2- من بداية مازورة رقم (24) وحتى منتصف مازورة رقم (27) يقوم بعمل جنس حجاز " علىٰ درجة راست" وهي تحويلة مقامية نادرة في الموسيقى العربية.

3- من منتصف مازورة رقم (27) وحتى نهاية مازورة رقم (47) يعود اللحن إلى المقام الأساسي وهو الهزام حيث يختم اللحن على درجة "النوا".

4-3 اللّحن الثّالث

4-3-1 الطابع الموسيقي للّحن الثّالث

1- أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 -6- 12 -12 - 6 - 12 - 12 كوما.

دو - سي - لا - صول-فا - مي - ري- دو

2- إنّ قرار اللّحن الثالث هو (فا) $\Gamma\alpha$ وهي النغمة التي ينتهي بها اللّحن.

3- عدد موازير اللحن هو"39" مازورة.

4- يبدأ اللحن بال "أنا كروز، أو اللافاري، up beat".

5- يبدأ اللحن من الدرجة الخامسة التامة لسلم مقام العجم "كردان" وينتهي بالدرجة الرابعة للسلم "أوج".

6- حدود اللحن هي مسافة سابعة صغيرة من الدوكاه وهي أسفل أساس المقام، وأعلى نغمة هي الكردان مسافة سابعة صغيرة.

4-3-2 التحليل المقامي للّحن الثّالث

اللحن الثالث على مقام العجم.

1- يبدأ اللحن الثالث بمقام العجم " على درجة جهاركاه"، ويستمر حتى نهاية مازورة رقم (15).

2- من بداية مازورة رقم (16) وحتى نهاية مازورة رقم (22) يقوم بعمل جنس نهاوند " على درجة دوكاه".

3- من بداية مازورة رقم (23) وحتى نهاية مازورة رقم (27) يقوم بعمل جنس عجم " على درجة راست".

4- من بداية مازورة رقم (28) وحتى نهاية مازورة رقم (35) يعود إلى المقام الرئيسي عجم "على درجة جهاركاه".

5- من بداية مازورة رقم (35) وحتى نهاية اللحن يقوم بعمل جنس جهاركاه "على درجة جهاركاه" حيث يختم على درجة "جهاركاه".

4-4 اللّحن الرّابع

4-4-1 الطّابع الموسيقي للّحن الرّابع

1- أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 – 8- 10 – 12 – 12 – 8 – 10 كوما.

ري – دو – سي – لا – صول– فا – مي– ري

2- عدد موازير اللحن هو"44" مازورة.

3- يبدأ اللحن على النبر القوي من بداية المازورة الأولى "on beat".

4- يبدأ اللحن من الدرجة الثالثة لسلم مقام الهزام "نوا" وينتهي على درجة الساس "سيكاه".

5- حدود المقام سابعة متوسطة "محير" والنغمة أسفل المقام سيكاة.

6- استخدم فية مايسمى بحساس للدرجة الثالثة وهي "نوا" "leading note".

7- استخدم تحول مقامي حجاز على درجة الراست وهو تحويل غير مألوف في الموسيقى العربيّة، وقد ظهر مثل هذا النوع من التحويل المقامي في اللحن الثاني أيضا.

4-4-2 التحليل المقامي للّحن الرابع

اللحن الرابع على مقام الهزام.

1- يبدأ اللحن الرابع بمقام هزام " على درجة سيكاه"، ويستمر حتى نهاية مازورة رقم (17).

2- من بداية مازورة رقم (18) وحتى نهاية مازورة رقم (22) يقوم بعمل جنس حجاز "على درجة الراست".

3- من منتصف مازورة رقم (22) وحتى نهاية اللحن يعود إلى للمقام الرئيسي وهو الهزام حيث يختم " على درجة سيكاه".

4-5 اللحن الخامس

4-5-1 الطّابع الموسيقي للّحن الخامس

1- أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 – 8- 10 – 12 – 12 – 8 – 10 كوما.

ري – دو – سي– لا – صول – فا– مي– ري

2- إن قرار اللّحن الخامس هو (لا) كه K€

3- عدد موازير اللحن هو "9" موازير.

4- يبدأ اللحن بال "أنا كروز"، up beat.

5- يبدأ اللحن بالدرجة الأساسية لسلم مقام البيات "حسيني"، وينتهي على الدرجة الأساسية للسلم"حسيني".

6- حدود اللحن التاسعة الكبيرة "دوكاه" تحت أساس المقام مسافة خامسة، وأعلى نوتة "جواب بوسليك".

7- يتميز اللحن ببعض الركوزات على الدرجة الثالثة في بداية اللحن.

4-5-2 التحليل المقامي للّحن الخامس

اللحن الخامس على مقام البيات.

1- يبدأ اللحن الخامس بمقام بيات " على درجة حسيني"، ويستمر حتى نهاية مازورة رقم (19).

2- من بداية مازورة رقم (20) وحتى نهاية مازورة رقم (21) يقوم بعمل جنس نهاوند " على درجة دوكاه".

3- من بداية مازورة رقم (22) وحتى نهاية مازورة رقم (33) يعود المقام الأساسي للحن وهو بيات " على درجة حسيني".

4- من بداية مازورة رقم (34) وحتى نهاية مازورة رقم (36) يقوم بعمل جنس نهاوند عجمي " على درجة نوا".

5- من بداية مازورة رقم (37) وحتى نهاية اللحن يعود إلى المقام الرئيسي وهو بيات "حسيني"حيث يختم على درجة "الحسيني".

4-6 اللّحن السادس

4—6-1 الطّابع الموسيقي للّحن السادس

1- أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 6 – 20 - 4 – 12 – 6 – 20 – 4 كوما.

ري – دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري

2- عدد موازير اللحن هو "18" مازورة.

3- يبدأ اللحن على النبر القوي.

4- يبدأ اللحن بأساس سلم مقام الحجاز "نوا".

5- حدود اللحن هي رابعة صغيرة.

6- أخفض نغمة دوكاه تحت أساس سلم المقام بمسافة رابعة تامة.

4-6-2 التحليل المقامي للّحن السادس

اللحن السادس على مقام الهزام.

1- يبدأ اللحن السادس بمقام هزام " على درجة سيكاه"، ويستمر حتى نهاية مازورة رقم (12).

2- من بداية مازورة رقم (13) وحتى منتصف مازورة رقم (17) يقوم بعمل جنس حجاز " على درجة راست".

3- من منتصف مازورة رقم (17) وحتى نهاية اللحن يعود إلى للمقام الرئيسي وهو هزام " على درجة سيكاه" حيث يختم على درجة "سيكاه".

4-7 اللحن السابع

4-7-1 الطّابع الموسيقي للّحن السّابع

1- أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 – 12- 6 – 12 – 12 – 6 – 12 كوما.

دو – سي – لا – صول– فا– مي – ري– دو

2- إن قرار اللّحن السابع هو (فا) Γα وهناك قرار آخر هو (سي بيمول)، زو Zω المنخفضة.

3- عدد موازير اللحن "41" مازورة.

4- يبدأ اللحن بال "أنا كروز".

5- يبدأ اللحن بالدرجة الرابعة التامّة من سلم مقام العجم إلى الأعلى "جهاركاه".

6- حدود اللحن من نغمة سيكاه أخفض نغمة وأعلى نغمة هي المحير "المتوسطة".(سكرية، تيسير، 2014،مجلد 14، ملحق 1).

4-7-2 التحليل المقامي للّحن السابع

اللحن السابع على مقام العجم

1- يبدأ اللحن السابع بمقام عجم " على درجة الجهاركاه"، ويستمر حتى نهاية مازورة رقم (11).

2- من بداية مازورة رقم (12) وحتى نهاية مازورة رقم (17) يقوم بعمل جنس نهاوند "على درجة دوكاه".

3- من بداية مازورة رقم (18) وحتى نهاية مازورة رقم (37) يعود إلى المقام الرئيسي للحن السابع وهو العجم " على درجة الجهاركاه".

4- من بداية مازورة رقم (38) وحتى نهاية اللحن يقوم بعمل جنس جهاركاه.

4-8 اللّحن الثّامن

4-8-1 الطّابع الموسيقي للّحن الثّامن

1- أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

2-

صعوداً : 12 - 10- 8 - 12-10 - 8 - 12كوما.

دو - سي- لا- صول - فا- مي - ري- دو

3- عدد موازير اللحن هو "36" مازورة.

4- يبدأ اللحن على النبر القوي من المازروة الأولى للحن.

5- يبدأ اللحن على الدرجة الخامسة لسلم مقام العجم "راست".

6- الاستقرار المقامي في الغالب على أساس المقام "جهاركاه" فيما عدا مازورة رقم "14" كان الاستقرار على الدرجة السادسة لسلم المقام "دوكاه" في أسفل أساس المقام.

4-8-2 التحليل المقامي للّحن الثامن

اللحن الثامن على مقام العجم.

1- يبدأ اللحن الثامن بجنس العجم وحتى مازورة رقم (10).

2- من بداية مازورة رقم (11) وحتى نهاية مازورة رقم (14) يقوم بعمل جنس العجم مع الانتهاء على الدرجة السادسة.

3- من بداية مازورة رقم (15) وحتى نهاية اللحن يعود إلى العجم حيث ينتهي اللحن "على درجة الجهاركاه".

كما ارتأت الباحثة إتمام تحليل الألحان البيزنطيّة الفرعيّة لإغناء الدّراسة، وإعطاء المنظور الأشمل للتّميز بين الألحان البيزنطيّة والمقامات العربيّة.

4-9 اللحن الخامس "2"

4-9-1 الطّابع الموسيقي للّحن الخامس "2"

1- إن قرار اللّحن الخامس"2" هو با $\prod\alpha$ (ري).

2- عدد موازير اللحن 9 موازير.

3- يبدأ اللحن على النبر القوي.

4- يبدأ اللحن بالجواب للنغمة الأساسية لسلم مقام النهاوند العجمي "كردان" وينتهي على النغمة مسافة الثانية "دوكاه".

5- حدود المقام هي التاسعة الكبيرة.

6- هناك تلوين لحني بين "كردان" العادية، والكردان المرفوعة (دييز) نصف الدّرجة.

4-9-2 التحليل المقامي للّحن الخامس "2"

اللحن الخامس"2" على مقام النهاوند على درجة الدوكاه.

1- يبدأ اللحن الخامس"2" بمقام نهاوند عجمي، ويستمر حتى نهاية مازورة رقم (2).

2- من بداية مازورة رقم (3) وحتى نهاية اللحن يقوم بعمل جنس على مقام النهاوند حيث يختم على درجة " على درجة دوكاه".

4-10 اللّحن السادس "2"

4-10-1 الطّابع الموسيقي للّحن السادس "2"

1- عدد موازير اللّحن "18" مازورة.

2- يبدأ اللحن على النّبر القوي.

3- يبدأ اللحن بأساس المقام الحجاز.

4- حدود اللحن سابعة صغيرة.

5- أخفض نغمة، ري "دوكاه" تحت أساس المقام بمسافة رابعة تامّة.

4-10-2 التحليل المقامي للّحن السادس "2"

اللحن السادس "2" على مقام الحجاز.

1- يبدأ اللحن السادس"2" بمقام الحجاز " على درجة الدوكاه"، ويستمر حتى نهاية اللّحن حيث ينتهي على الدرجة الرابعة وهي النوا.

4-11 اللحن السابع "2"

4-11-1 الطّابع الموسيقي للّحن السابع"2"

1- قراره (نغمة سي الطبيعية) زو - Zo . ويكثر فيه التلوين.

2- عدد موازير اللحن هو "38" مازورة.

3- يبدأ اللحن على النبر القوي.

4- يبدأ اللحن من سادسة سلم مقام راحة الأرواح "نوا" وينتهي على نغمة الأساس "عراق".

5- الاستقرار المقامي في الغالب على أساس المقام "عراق" واستخدم في مازورة "22 " استقرار على الدرجة الثالثة "دوكاه".

6- حدود اللحن من درجة "عراق" إلى درجة "محير" مسافة عاشرة متوسطة.

7- كثرة استخدام الأجناس "التي سيتم تحليلها لاحقًا".

4-11-2 التحليل المقامي للّحن السابع "2"

اللحن السابع "2" على مقام راحة الأرواح.

1- يبدأ اللحن السابع بجنس " نسبة سيكاه على درجة آوج"، ويستمر حتى نهاية مازورة رقم (5).

2- من بداية مازورة رقم (6) وحتى نهاية مازورة رقم (9) يقوم بعمل جنس "نهاوند عجمي على النوا".

3- من بداية مازورة رقم (10) وحتى منتصف مازورة رقم (12) يقوم بعمل جنس "بيات دوكاه".

4- من منتصف مازورة رقم (12) وحتى نهاية مازورة رقم (16) يقوم بعمل جنس "هزام على درجة عراق".

5- من بداية مازورة رقم (17) وحتى نهاية مازورة رقم (22) يقوم بعمل جنس "حجاز على درجة دوكاه".

6- من بداية مازورة رقم (23) وحتى نهاية مازورة رقم (25) يقوم بعمل جنس "راحة الآرواح على درجة عراق".

7- من بداية مازورة رقم (26) وحتى نهاية مازورة رقم (27) يقوم بعمل جنس "نسبة سيكاه على أوج".

8- من بداية مازورة رقم (28) وحتى نهاية مازورة رقم (29) يقوم بعمل جنس "نهاوند على النوا".

9- من بداية مازورة رقم (30) وحتى نهاية مازورة رقم (38) يعود إلى المقام الرئيسي للحن وهو راحة الأرواح حيث يختم "على درجة عراق".

4-12 اللحن الثامن "2"

4-12-1 الطّابع الموسيقي لّلحن الثّامن "2"

1- قرار اللّحن الثامن "2" هو دو (Nη).

2- عدد موازير اللحن هو "47" مازورة.

3- يبدأ اللحن بال "أنا كروز"، up beat.

4- يبدأ اللحن بالدرجة الأساسية لسلم مقام الراست "راست" ويختم على الدرجة الأساسية "راست".

5- الاستقرار المقامي على الدرجة الأساس لسلم مقام اللحن "راست" والدرجة الثالثة "سيكاه" مع استخدام حساس الدرجة الثالثة "كرد" "دوكاه دبيز" (سكرية، تيسير، 2014،مجلد 14، ملحق 1)، واستقرار على الدرجة الخامسة "نوا" وعلى الجوابات لأساس سلم المقام "الكردان".

6- يتمّيز اللحن مابين استخدام السابعة المتوسطة والسابعة الصغيرة.

4-12-2 التحليل المقامي للّحن الثامن "2"

اللحن الثامن "2" على مقام الراست.

1- يبدأ اللحن الثامن "2" بمقام سيكاه على درجة سيكاه، ويستمر حتى نهاية مازورة رقم (9).

2- من بداية مازورة رقم (10) وحتى منتصف مازورة رقم (17) يقوم بعمل جنس سيكاه على درجة سيكاه مع الانتهاء على الدّرجة الثّالثة.

3- من بداية منتصف رقم (17) وحتى منتصف مازورة رقم (20) يقوم بعمل جنس "راست على الراست".

4- من منتصف مازورة رقم (20) وحتى نهاية مازورة رقم (25) يقوم بعمل جنس "سوزدالار على النّوا".

5- من بداية مازورة رقم (25) وحتى نهاية مازورة رقم (28) يقوم بعمل جنس "راست على النّوا".

6- من بداية مازورة رقم (29) وحتى نهاية مازورة رقم (32) يقوم بعمل جنس "نهاوند على النّوا".

7- من بداية مازورة رقم (33) وحتى منتصف مازورة رقم (39) يعود إلى جنس "سيكاه على درجة سيكاه".

8- من منتصف مازورة رقم (39) وحتى نهاية اللحن يقوم بعمل جنس "راست على الراست"، حيث يختم على درجة الراست.

الفصل الخامس

مناقشة النتائج و التوصيات

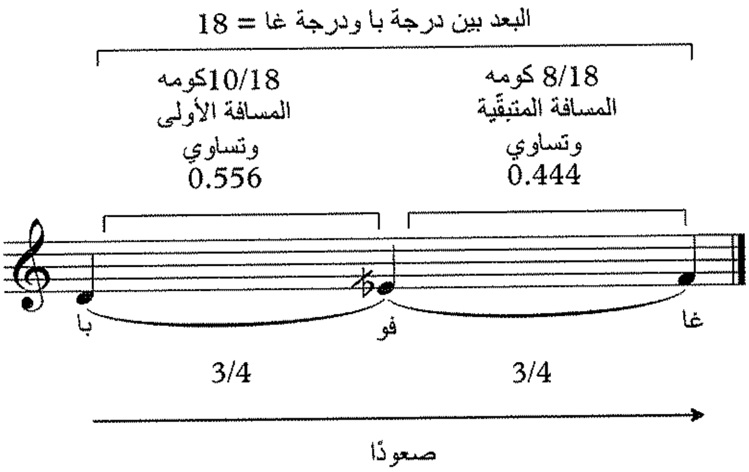
الفصل الخامس

مناقشة النّتائج والتّوصيات

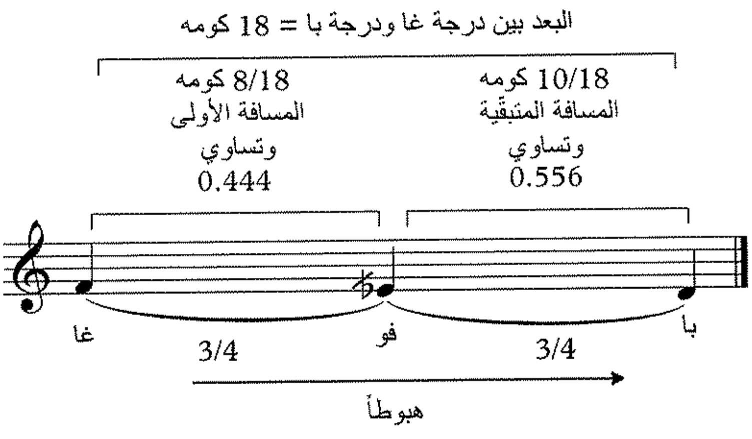
5-1 مناقشة النّتائج:

بعد القيام بالدّراسة والبحث والتحليل، سيتم مناقشة النّتائج كالتّالي:

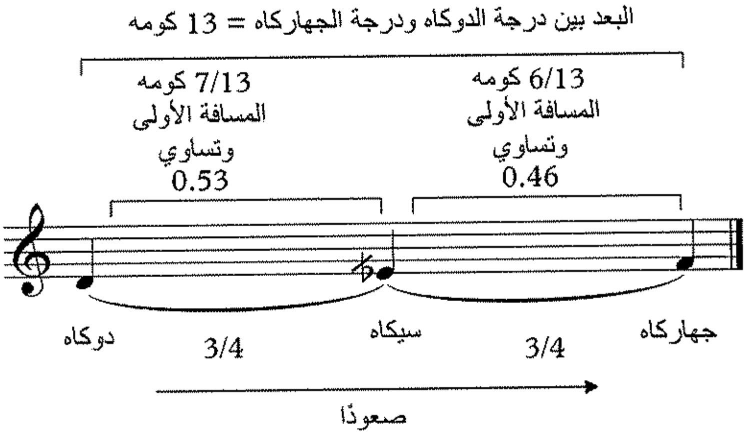
5-1-1 نستخدم في الألحان البيزنطية المقامات والأجناس العربيّة مع بعض الفوارق في قيمة مسافة ثلاث أرباع البعد مقارنةً مع قيمة البعد ونصف البعد، كما هو موضح تالياً:



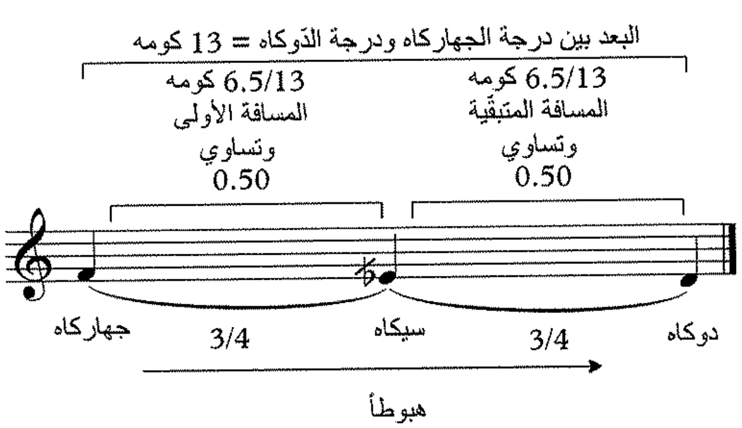
الشكل رقم (56): البعد بين درجة "با" ودرجة "غا" صعودًا



الشكل رقم (57): البعد بين درجة "غا" ودرجة "با" هبوطاً



الشكل رقم (58): البعد بين درجة الدّوكاه ودرجة الجهاركاه صعودًا



الشكل رقم (59): البعد بين درجة الجهاركاه ودرجة الدوكاه هبوطًا

وهنا ناتي لنقطه هامة جدا وهي تسمية الدرجة المخفضة نصف بُعد (بيمول)، و الزائدة نصف بُعد (دييز) أي (كروماتك)، حيث تسمّى الدّرجات المخفضة والدّرجة الزّائدة نسبة إلى الدّرجات التامّة (دياتونك) الّتي تسبقها أو الّتي تليها. وعليه تكون البيمول تعني "ما قبل"؛ تخفّض النّغمة نصف تون، فمثلاً عندما نريد أن نطلق اسم على النّغمة المخفّضة قبل ال "ري" تسمّى "ري بيمول" ، أمّا ما نطلقه على النّغمة المرفوعة نصف درجة عن درجة ال"دو" تسمّى " دو دييز"،

وهي تقريبًا تساوي ال"ري بيمول"، ويأتي هذا الفرق البسيط من ناتج حسابي لكومة واحدة من أصل 9 كومات بين درجة ال"دو" ودرجة ال "ري".

هذه الكومه من أصل المسافة الكاملة (9 كومات) ناجمة عن التقسيم المتعارف عليه لنصف الدّرجات بحيث تكون قيمة النّصف الأوّل للدرجة تكافئ "9/5"، وقيمة المسافة المتبقّية تكافئ "9/4"، وبالتّالي تكون درجة ال "ري" بيمول أخفض من درجة ال "ري" بقيمة "9/5"، وتكون درجة ال "دو" دييز أعلى من درجة ال "دو" بقيمة "9/5".

وعليه، يكون الفارق بين مقدار ثلاث أرباع البعد في الألحان البيزنطيّة والمقامات العربيّة كالآتي:

5-1-1-أ الألحان البيزنطيّة:

- نسبة مقدار ثلاث أرباع البعد (4/3) بين الدّرجة الدياتونيّة إلى الدّرجة المخفّضة ♭̸ ، مثال (با – فو ♭̸) مقارنةً بالبعد الكامل (الدّرجة والنّصف) صعودًا بحسب الشكل رقم "56":

10÷ 18 = 0.5555556 وتساوي تقريباً (0.556).

- نسبة مقدار ثلاث أرباع البعد (4/3) بين الدّرجة المخفّضة ♭̸ إلى الدّرجة الدياتونيّة مثال (فو ♭̸ – غا) مقارنةً بالبعد الكامل (الدّرجة والنّصف) صعودًا وبحسب الشّكل السّابق:

8÷ 18 = 0.44444444 وتساوي تقريباً (0.444).

ليكون مجموع النّسب صعوداً، واحد صحيح.

- نسبة مقدار ثلاث أرباع البعد (4/3) بين الدّرجة الدياتونيّة إلى الدّرجة المخفّضة ♭̸، مثال (غا – فو ♭̸) مقارنةً بالبعد الكامل (الدّرجة والنّصف) هبوطاً وبحسب الشّكل رقم "57":

8 ÷ 18 = 0.44444444 وتساوي تقريباً (0.444).

- نسبة مقدار ثلاث أرباع البعد (4/3) بين الدّرجة المخفّضة 𝄳 إلى الدّرجة الدياتونيّة مثال (فو 𝄳 – با) مقارنةً بالبعد الكامل (الدّرجة والنّصف) هبوطاً بحسب الشّكل السّابق:

10 ÷ 18 = 0.5555556 وتساوي تقريباً (0.556).

ليكون مجموع النّسب هبوطاً، واحد صحيح.

5-1-1-ب المقامات العربيّة:

- نسبة مقدار ثلاث أرباع البعد (4/3) بين الدّرجة الدياتونيّة إلى الدّرجة المخفّضة 𝄳، مثال (دوكاه – سيكاه) مقارنةً بالبعد الكامل (الدّرجة والنّصف) صعودًا وبحسب الشّكل رقم "58":

7 ÷ 13 = 0.53846154 وتساوي تقريباً (0.538).

حيث أنّ قيمة مقدار ثلاث أرباع البعد يساوي، مجموع قيمة الدّرجة المخفّضة 5 من 9 بالإضافة إلى نصف قيمة البعد المتبقي 4 من9 (أي 5+2=7).

- نسبة مقدار ثلاث أرباع البعد (4/3) بين الدّرجة المخفّضة 𝄳 إلى الدّرجة الدياتونيّة مثال (سيكاه – جهاركاه) مقارنةً بالبعد الكامل (الدّرجة والنّصف) صعودًا وبحسب الشّكل السّابق:

6 ÷ 13 = 0.46153846 وتساوي تقريباً (0.462)، حيث أنّ قيمة ثلاث أرباع البعد يساوي القيمة المتبقّية من الدّرجة السّابقة، بالإضافة إلى مقدار درجة "الجهاركاه" أي "2+4=6".

ليكون مجموع النّسب صعوداً، واحد صحيح.

- نسبة مقدار ثلاث أرباع البعد (4/3) بين الدّرجة الدياتونيّة إلى الدّرجة المخفّضة 𝄫، مثال (جهاركاه – سيكاه) مقارنةً بالبعد الكامل (الدّرجة والنّصف) هبوطاً وبحسب الشّكل رقم "59":

0.5 = 13 ÷6.5

- نسبة مقدار ثلاث أرباع البعد (4/3) بين الدّرجة المخفّضة 𝄫 إلى الدّرجة الدياتونيّة مثال (سيكاه – دوكاه) مقارنةً بالبعد الكامل (الدّرجة والنّصف) هبوطاً وبحسب الشّكل السّابق:

0.5 = 13 ÷6.5

ليكون مجموع النّسب هبوطاً، واحد صحيح.

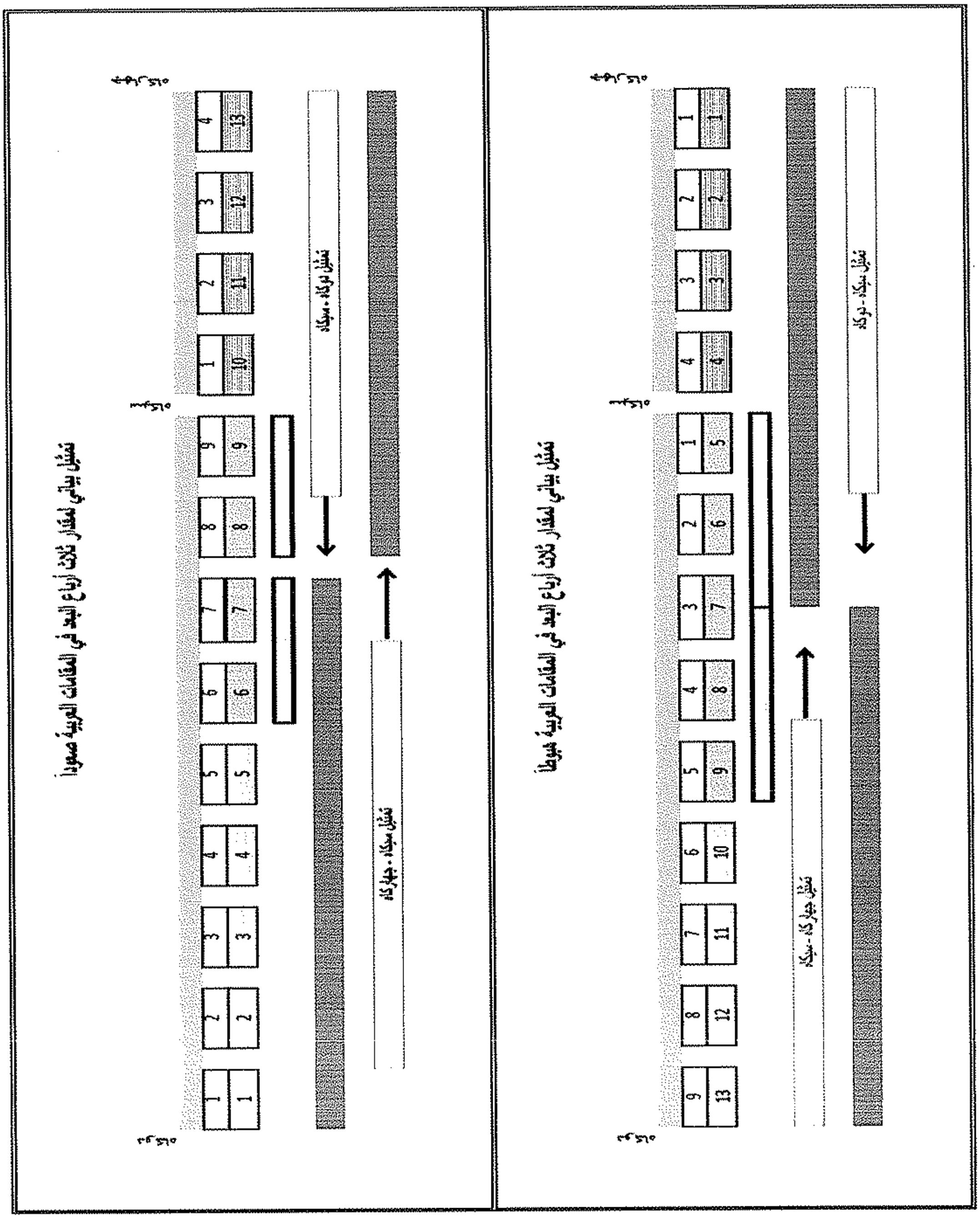
وبهذا:

- تكون نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة ثابتة، صعودًا وهبوطًا، الأمر المختلف عن الموسيقى العربيّة، حيث يوجد فروقات بنسبة الدّرجة المخفّضة، صعودًا وهبوطًا، الّذي يشكّل فارق مميز في طرق أداء المتمرّسين في الألحان البيزنطيّة عن المتمرّسين في أداء الألحان العربيّة.
- تكون نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة غير ثابتة، صعودًا وهبوطًا، كما هو معروف، حيث أنّ مقدار ال (مي بيمول) تختلف بشكل بسيط عن ال (ري دييز)، ويكون الفارق (0.038)، بالنّسبة للبعد الكامل المشكّل من بعد ونصف.
- عند مقارنة نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة، (با – فو 𝄫) مع نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة (دوكاه– سيكاه) أي مقارنة نسبة (0.556) للموسيقى

البيزنطيّة و(0.538) للموسيقى العربيّة، يكون مقدار الفارق (0.018) أعلى لصالح الموسيقى البيزنطيّة، الأمر الملحوظ في أداء المرنّمين المتمرّسين في الدّرجة المخفّضة صعودًا في الألحان البيزنطيّة.

- عند مقارنة نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة، (فو ♭ – غا) مع نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة (سيكاه – جهاركاه) أي مقارنة نسبة (0.444) للموسيقى البيزنطيّة و(0.462) للموسيقى العربيّة، يكون مقدار الفارق (0.018) أعلى لصالح الموسيقى العربيّة، الأمر الملحوظ في أداء المرنّمين المتمرّسين في الدّرجة المخفّضة صعودًا في الألحان البيزنطيّة.
- عند مقارنة نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة، (غا – فو ♭) مع نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة (جهاركاه– سيكاه) أي مقارنة نسبة (0.444) للألحان البيزنطيّة و(0.5) للموسيقى العربيّة، يكون مقدار الفارق (0.056) أعلى لصالح الموسيقى العربيّة.
- عند مقارنة نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة، (فو ♭ – با) مع نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة (سيكاه – دوكاه) أي مقارنة نسبة (0.556) للموسيقى البيزنطيّة و(0.5) للموسيقى العربيّة، يكون مقدار الفارق (0.056) أعلى لصالح الألحان البيزنطيّة.

وعليه فإنّ المستمع المتذوّق لكلا الموسيقتين، ليعتبر هذا الفارق البسيط كهويّة محددة بنكهة خاصّة لكلا الموسيقتين.



الشكل رقم (60):تمثيل بياني لمقدار ثلاث أرباع البعد في المقامات العربية صعوداً و هبوطاً

5-1-2 تستخدم أجناس المقامات العربيّة في الألحان البيزنطيّة كأجناس رئيسيّة وتحوّلات.

5-1-3 مما لا جدل فيه أن بعض الجمل اللّحنيّة المستعملة في الألحان البيزنطية نادرًا ما نعثر عليها في الألحان العربية والعكس صحيح.

5-1-4 العلاقة بين الألحان الأربعة الرّئيسيّة والألحان الأربعة الشّقيقة، هي أنّ الألحان الشّقيقة تقل بمقدار غمّاز" خمّاس" عن قرار الألحان الرّئيسيّة، أمّا قرار الألحان الكنسيّة البيزنطيّة المستعملة اليوم فيختلف في أحوال كثيرة، حيث أنّ تقسيم الألحان إلى أصليّة وشقيقة قد أصبح اليوم غير واقعي وفقد الكثير من معناه الأوّل، وأصبح القرار الواحد قرارًا لثلاثة ألحان أحيانًا وفقد اللّحن الشّقيق، في بعض الحالات، كل صلة بلحنه الأصلي.

5-1-5 إنّ التقسيم القديم بحسب خريسنتوس المصلح "وهو المعوّل عليه في أكثر الكتب النّظريّة" قد جعل السلم من خمس درجات وثلثي الدّرجة وقسّمه إلى 68 كومة، وكون البعد الكامل من 12 كومة والبعد المتوسط من 9 والبعد الصغير من 7، وهذا التّقسيم ينقص قليلاً عن الواقع مما حمل بعض المستحدثين (لجنة بطريركية الفنار الموسيقيّة سنة 1888م) على تقسيم السّلم إلى 72 كومة وجعل البعد الكامل 12 والبعد المتوسّط 10 والبعد الصّغير 8، فتألف السّلم هكذا من 6 درجات كاملة (6X12= 72) (هبّي، 1964؛ توطئة). إلا أنّ كلا التّقسيمين لا يتطابق بشكل كامل مع تقسيمات الموسيقى العربيّة وهو الأمر الأساسي لوجود فروقات بين النّغمات الصّغيرة والمتوسّطة في كلتا الموسيقتين.

5-1-6 الإيقاع في الألحان البيزنطيّة رغم تطابق أسسها مع الألحان العربيّة فهي إيقاعات كلاسيكيّة جداً، بمعنى آخر زهديّة، تنضبط معظمها في الزمن التام ونصف الزمن، وتأخذ شكلها الخاص فيما نسميه بالأوزان الكنسية الموسيقية.

5-1-7-أ الألحان البيزنطيّة الثمانية الرئيسية وما يشبهها من مقامات في الموسيقى العربيّة:

جدول رقم (6): الألحان البيزنطيّة وما يشبهها من مقامات في الموسيقى العربيّة

الألحان البيزنطيّة	المقام في الموسيقى العربيّة
اللّحن الأوّل	شبيه بمقام البيات
اللّحن الثّاني	شبيه بمقام الهزام
اللحّن الثّالث	شبيه بمقام العجم
اللّحن الرّابع	شبيه بمقام الهزام
اللّحن الخامس	شبيه بمقام البيات
اللّحن السّادس	شبيه بمقام الهزام
اللّحن السّابع	شبيه بمقام العجم
اللّحن الثّامن	شبيه بمقام العجم

5-1-7-ب الألحان البيزنطيّة الفرعيّة وما يشبهها من مقامات في الموسيقى العربيّة

جدول رقم (7): الألحان البيزنطيّة الفرعيّة وما يشبهها من مقامات في الموسيقى العربيّة

اللّحن الخامس الثّاني	شبيه بمقام نهاوند عجمي
اللّحن السّادس الثّاني	شبيه بمقام الحجاز
اللّحن السّابع الثّاني	شبيه بمقام راحة الأرواح
اللّحن الثّامن الثّاني	شبيه بمقام راست

5-1-8 لقد توصّلت الباحثة أنّ سلّم مقام اللّحن الرّابع بحسب التدوين الأصلي هو سلّم غريب عن المقامات العربيّة، ونظرًا لصعوبة أداءه وغرابة هذا السُلم فقد توارثته الأجيال بما يتشابه مع مقام الهزام.

5-1-9 في الألحان البيزنطيّة يتم التّعامل مع الألحان كافّة من بداية اللّحن، ولا يمكن قراءة الدّرجات الموسيقيّة كدرجة لوحدها "ضمن اللّحن الموسيقي" حيث تعتمد قراءة الألحان البيزنطيّة على مفاتيح اللّحن الأولى ليتم بعدها الصّعود أو الهبوط بحسب الإشارات المكتوبة، بحيث تشكّل الجملة الموسيقيّة سلسلة مترابطة لا يمكن الفصل بين حلقاتها، وبهذا تستنتج الباحثة أنّ على المرتّم للتراتيل البيزنطيّة أن يجيد بما يعرف بالصولفيج إجادة تامّة، حتّى يستطيع أداء الألحان أداءً سليمًا.

5-1-10 لا يوجد للألحان البيزنطيّة مدرّج موسيقي محدد لتدوين السّلالم الموسيقيّة مثل المدرّج الموسيقي الموجود في الموسيقى العربيّة والغربيّة، بحيث تعتبر الرّموز والإشارات الموسيقيّة في الألحان البيزنطيّة رسومات وأشكال تعبّر عن الرّفع والخفض في الدّرجات، وبهذا فإنّ الألحان البيزنطيّة المتوارثة اعتمدت بشكل كبير على جودة ومهارة خط كاتب اللّحن.

5-1-11 اللحن البيزنطيّ شأنه شأن جميع أنواع الموسيقى الكنسيّة القديمة ليس موسيقى مقاميّة فقط، بل أنه يتألّف من جمل محدّدة في كلّ لحن. وبالتالي، نقول أنّ موسيقى معيّنة تتبع اللحن الأوّل البيزنطي مثلا، ليس لمجرّد كونها تتبع قواعد مقام البيّات من حيث الأبعاد والوقفات وحتى طريقة العمل العامّة، بل لأنها تستعمل جمل اللحن الأوّل البيزنطيّ، وبهذا تستنتج الباحثة بأنّه لا يمكن تعميم مقامات الموسيقى العربيّة للدّلالة على الألحان البيزنطيّة، وإنّما للدّلالة على تشابه الألحان البيزنطيّة بالمقامات العربيّة.

5-2 التّوصيات:

في ضوء الدّراسة الّتي قامت بها الباحثة، ومن خلال البحث والتّحليل، وبناءً على النّتائج الّتي تمّ التوصّل إليها، فإنّ الباحثة خرجت ببعض التّوصيات الّتي قد تخدم المرتّمين والباحثين والمهتمّين في دراسة الألحان البيزنطيّة، وهي:

5-2-1 توصي الباحثة في عمل دراسة لشرح العلامات الّتي تتألّف منها المفاتيح الرّئيسيّة للألحان البيزنطيّة حيث أنّ الكتب الموسيقيّة النّظريّة اليونانيّة، قديمة وحديثة، قد أغفلت شرح العلامات الّتي تتألّف منها هذه المفاتيح الرّئيسيّة، بالإضافة إلى بحث معمّق في تطوّر العلامات الموسيقيّة البيزنطيّة والأسباب الّتي أدّت إلى هذا التّطوّر "مرفق ملحق لبعض أشكال العلامات الموسيقيّة القديمة وما آلت إليه حديثًا".

5-2-2 توصي الباحثة بدراسة بعمل دراسة لتوحيد الألحان بطريقة موسيقية بيزنطية مدروسة في مختلف الكنائس الشرقية وتثقيف جيل من المرتلين الموسيقيين لإكمال الطريق على مدى السنين القادمة.

5-2-3 توصي الباحثة بعمل دراسة مقارنة ما بين الألحان البيزنطيّة والألحان السّريانيّة، ودراسة أخرى تبيّن المقاربات والمفارقات بين الألحان البيزنطيّة والألحان القبطيّة، لما تحتويه هذه الألحان من تشابهات وغنى موسيقي رائع.

المصادر والمراجع العربيّة:

- ابن خلدون، "**مقدّمة ابن خلدون**"، الجزء الأوّل، دار إحياء التّراث العربي، من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، شركة علاء الدّين للطباعة والتّجليد، بيروت، لبنان.

- الحلو، سليم،"**الموسيقى النّظريّة**"، ط2، منشورات دار مكتبة الحياة-بيروت، لبنان، 1958م.

- المجلس الأعلى للثّقافة، 2007م، "**كتاب مؤتمر الموسيقى العربيّة (القاهرة 1932م)- أبحاث المؤتمر ووقائعه**"، ط2، طبع الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأمريكيّة.

- المعلوف، شيرين، 2002م،"**تاريخ نظريّة الموسيقى العربيّة**"، الكسليك، لبنان.

- اللاطي، يوحنّا، 1995م، "**الموسيقى بين الجامع والكنيسة**".

- اللجنة الليترجيّة البطريركيّة، 2000م، نقلا عن الملحق الموسيقي في كتاب الصلوات الطقسية، "**مختارات من ترانيم كتاب الصلوات الطقسية**"، المجلدات الأربع.

- جارجي، سيمون، 1973م، "**الموسيقى العربية**"، المنشورات العربية، منشورات الجامعات الفرنسية.

- **رسائل إخوان الصّفاء وخلان الوفاء**، 1999م، المجلّدات الأربع، دار الصّيّاد للطباعة والنّشر، بيروت.

- سحاب، فكتور، 1997م، "**مؤتمر الموسيقى العربيّة الأوّل- القاهرة 1932**"، الشركة العالميّة للكتاب.

- عبد العظيم محمّد، سهير،1992م، "**أجندة الموسيقى العربيّة**"، مصر، جامعة حلوان.

- عزيز، شاكرمحمد، 2000م ،"**علم الهارمونية**"، الطبعةالاولى، دمشق، سوريا.

- فارس، أحمد، 1993م ،"**البيان في معرفة ترتيل القرآن**"، ط1، بيروت، لبنان: دار الأمان للطباعة والنّشر والتّوزيع.

- فارمر، هنري،2015 م "**تاريخ الموسيقى العربيّة**"، ط1، بيروت، لبنان: منشورات الجمل.

- مشاقة، ميخائيل،1996م، "**الرّسالة الشّهابيّة في الصّناعة الموسيقيّة**"، تحقيق وشرح ايزيس فتح الله جبراوي، القاهرة: دار الفكر العربي.

- منسي،أحمد، 1999م، "**الاغاني والموسيقى الشرقية**"، القاهرة: دار البستاني للنشر والتوزيع.

- هبّي، أنطوان،1964م، "**مبادئ الموسيقى الكنسيّة البيزنطيّة بحسب المذهب القسطنطيني**"، ط2، لبنان: المطبعة البوليسيّة.

- يازجي، يوحنّا، 1990م، "**مبادئ الموسيقى البيزنطيّة**"، ط1، طرابلس، لبنان.

- يازجي، يوحنّا،2001م، "**مبادئ الموسيقى البيزنطيّة**"، ط2، طرابلس،لبنان: مؤسسة دكّاش للطّباعة.

- يزبك، جوزيف،2002 م، "**المنهج الحديث لتعليم الموسيقى البيزنطيّة**"، ط (7) السابعة، مدرسة الموسيقى الكنسية–جبل لبنان.

الرّسائل العلميّة العربيّة:

- الجندي، طارق نبيل، 2013م، "**اقتراح منهج موسيقي لتدريس سلالم الموسيقى العربيّة على آلة العود استنادا إلى المنهج المتبع في تدريس السّلالم الموسيقيّة على آلة التشيلو**"، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

- النّمري، شوبان،2010م، "**الموسيقى الكنسيّة الرثوذكسيّة في الأردن**"، رسالة ماجستير غير منشورة، عمان، الأردن.
- حبيب سعد، ألان،2012 م، "**مدخل إلى موسيقى الأب يوسف الخوري**"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الروح القدس، الكسليك، لبنان.
-
- رضا، صالح، 1994م، " **تاريخ السّلم الموسيقي العربي**"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.

- شبّير، غادة، 2014م، "**تقنيّة الغناء العربي عبر التّجويد القرآني والتّرتيل الكنسي**"، أطروحة دكتوراة غير منشورة في الموسيقى تركيز علوم موسيقيّة، جامعة الروح القدس، الكسليك، لبنان.

- بزيك، جوزيف، 2003م، "**مدخل قراءة النوتة البيزنطيّة**"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الروح القدس، الكسليك، لبنان.

المجلّات والدّوريّات:

- راهبات دير سيّدة البشارة،2010م ، "**تدوة الموسيقى البيزنطيّة-1**"، منشورات دير سيّدة البشارة، حلب.

- سكّريّة، هيثم وتبسير، أيمن، 2014م، "أسماء مقترحة لجميع مسافات المقامات العربية التي تحتوي على ثلاثة أرباع البُعد: دراسة تحليلية"،2014م ، **مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية**، المجلّد 1 ، ملحق1 .

- فتالي، رامي،2007م، "مختصر تاريخ الموسيقى الكنسيّة البيزنطيّة"، **مجلّة الحياة الموسيقيّة عدد 45**.

<u>المراجع الأجنبيّة:</u>

- Dickson, Wilson, 1994, "**Histoire de la musique Chretienne" BREPOLS**".

- Stathis, Georgios, 1979, " **An Analysis of the Sticheron" In studies in Eastern Chant IV**", edited by Milos Velimirorovic, St. Valdimir's Seminary Press, New York.

- Wellez, Ergon, 1961," **A History of Byzantine Music and Hymnography**" 2nd ed. Oxford university Press.

<u>الرّسائل العلميّة الأجنبيّة:</u>

- Absi, Joseph, 1982, "**Introduction Au Chant Melekite**", MA dissertation, University of Holy Spirit- Kaslik, lebanon.

- Absi, Joseph,1988, "**L'hymnographie Grecque Et Ses Versions Syrlaque Et Arabe La Relation Texte – Musique**" ,PhD dissertation, University of Holy Spirit- Kaslik, lebanon.

- Erian- Meleika, 1987, **"Coptic Music: An Egypitian Tradition",** U.S.A Ph. D The University, Maryland.

المواقع الإلكترونيّة:

- (http://www.mjoa.org/cms/index.php)
- ويكيبيديا الموسوعة الحرّة /ar.wikipedia.org/wiki
- www.sama3y.net/forum/showtherad.php?t=84943
- فتالي، رامي، مدوّنة، مختصر تاريخ الموسيقى الكنسيّة البيزنطيّة، مقالة في مجلّة الحياة الموسيقيّة، العدد 45، 2007م، http://www.ramivitale.com/?p .

المعاجم والقواميس:

- الفراهيدي، أبي عبد الرّحمن الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، ط1، الجزء الأوّل- الجزء الثّامن، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت- لبنان، 1988م.

المقابلات:

- عدّة مقابلات أجرتها الباحثة مع السيّد حسام حدّاد، قائد جوقة الأردنّ البيزنطيّة، على مدار فترة العمل بالرّسالة.
- مقابة مع قدس الأب يوسف طنّوس، عميد كليّة الموسيقى في جامعة الروح القدس- الكسليك، لبنان، بتاريخ نيسان، 2015.

الملاحق

الجامعة الأردنية
THE UNIVERSITY OF JORDAN
كلية الفنون والتصميم
Faculty of Arts & Design

الرقم:

التاريخ: ٦/٤/٢٠١٥م

لمن يهمه الأمر

إن الطالبة هبة سامي عباسي ماجستير تربية موسيقية ورقمها الجامعي (8131620) تقوم بعمل بحث لاستكمال رسالة الماجستير وهي بعنوان

" الألحان البيزنطية الثمانية وعلاقتها بالمقامات العربية

"دراسة تحليلية مقارنة"

والتي تتطلب الاطلاع على المراجع والمدونات والمواد السمعية ذات الصلة.

لذا نرجو منكم التكرم بالموافقة على تسهيل مهمتها.

شاكرين لكم حسن تعاونكم.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

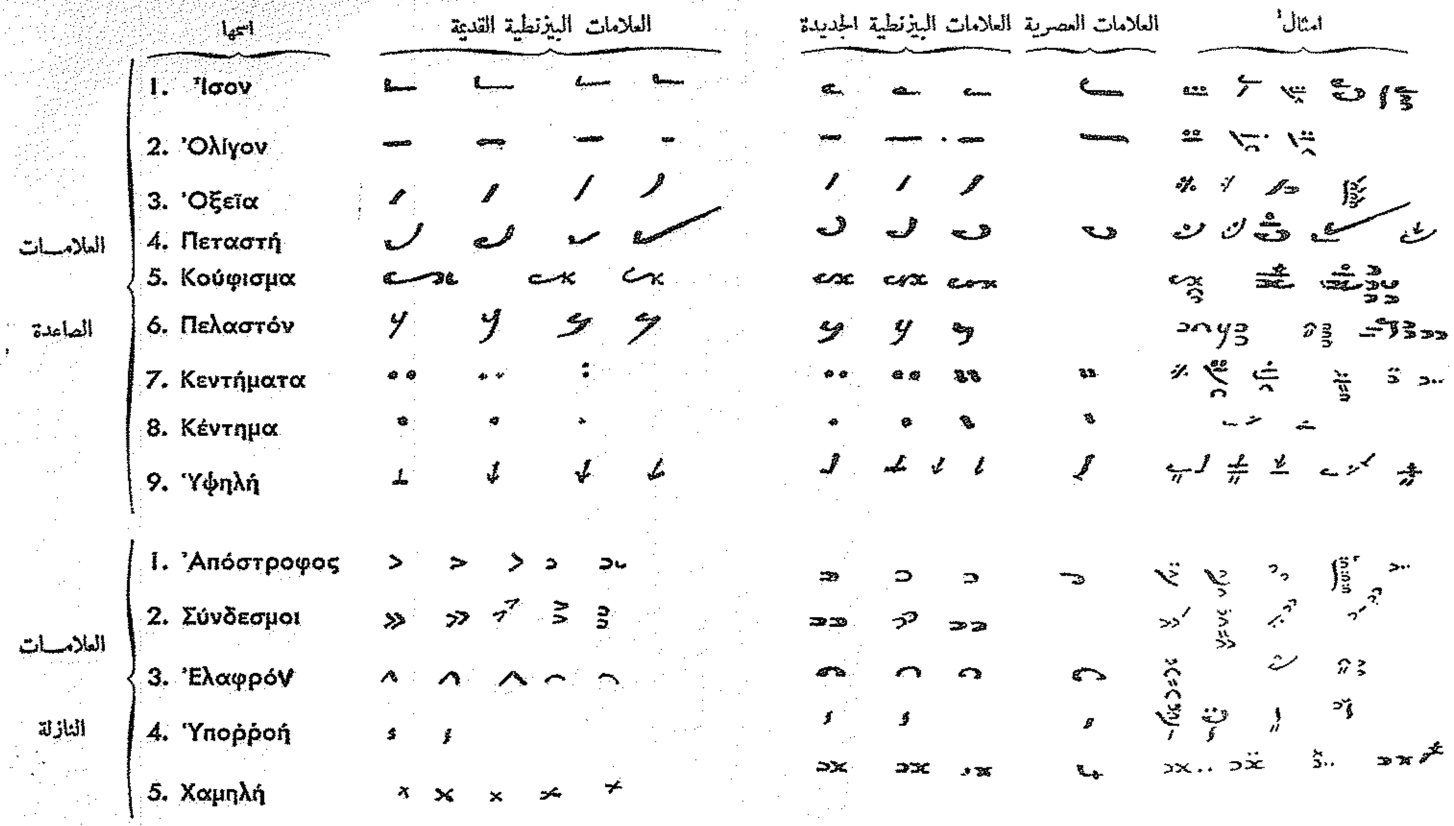
رئيس قسم الفنون الموسيقية

كلية الفنون والتصميم
قسم الفنون الموسيقية

د. هيثم سكرية

هاتف- ٥٣٥٥٠٠٠ (٦- ٩٦٢) فرعي- ٢٤٣٠٠ / ٢٤٣٠١ فاكس- ٥٣٠٠٢٣٤ (٦-٩٦٢) فرعي- ٢٤٣١١ عمان ١١٩٤٢ الأردن
Tel.: (962-6)5355000 Ext.: 24300 / 24301 Fax: (962-6)5300234 Ext: 24311 AMMAN 11942 JORDAN
E-mail: cad.diwan@ju.edu.jo

جدول لتطور العلامات الموسيقية البيزنطية



(١) امثال على الكتابة البيزنطية القديمة والجديدة

EIGHT BYZANTINE MELODIES AND ITS RELATIONSHIP WITH THE ARAB MAQAMAT (A COMPARATIVE ANALYTICAL STUDY)

By

Heba Sami Abbasi

Supervisor

Dr. Haitham Yaseen Sukkariyeh

ABSTRACT

This study is intended to determine the aspects of similarity and difference between the Eight Byzantine modes and Arab Maqams, highlight the points peculiar to each type of the Eight Byzantine modes, document some model types of the Eight Byzantine modes according to the Western approach, and seek to analyze such modes in order to point out the genre combinations in Byzantine musical composition.

The study provides a general illustration of Commas in Byzantine modes and their counterpart Commas in the Arab musical scale and related Byzantine modes musical scales, time values, musical clefs, metrical signs, and tune names. Therefore, the researcher has analyzed the musical scales of the Byzantine modes and

equivalent scales of the Arab musical Maqams, and then analyzed each one of the Eight Byzantine modes.

The results reached by the study are as follows:

- Reduced pitch proportion in Byzantine modes is fixed in terms of ascent and descent contrary to the Arab music which includes differences in terms of reduced pitch in terms of ascent and descent. This constitutes a unique difference in the performance methodology between those adept in Byzantine modes and others adept in the performance of Arab modes.
- Arab Maqam genres are used in Byzantine modes as core genres and deflections.
- The relationship between the Byzantine four core modes and the fraternal four modes is that the fraternal modes are a quintet less than the major modes. As regards the Byzantine ecclesiastical modes used nowadays, they are different in many respects; in the sense that diving modes into original and fraternal modes has nowadays become unrealistic and has also become largely meaningless. Moreover, the single refrain has sometimes become a refrain for three modes, and the fraternal melody has in some cases lost every connection to its original melody.

- The researcher concluded that according to the original composition, the fourth melody key scale is one odd to the Arab Maqams, and as it is difficult and odd to perform this scale, generations passed this scale over to later generations like "Huzam" Maqam.

- The researcher recommends a comparative study to be done between the Byzantine and Syriac modes, along with another study revealing differences between the Byzantine and Coptic modes owing to the fact that these modes are identical and are of impressive musical wealth.